cameraman

Revista técnica cinematográfica www.cameraman.es número 47 - 6 euros

También la lluvia

Dialéctica de historia y presente

Tres metros sobre el cielo

Libertad creativa

Ispansi

35 mm · 3P · 2,35 · 4K

TV Movie

La princesa de Éboli

Es lo que suena

molinare

www.molinare.es

cameraman

Número 47 - febrero 2011

Edita: Pablo del Río
C/ Urano, 27 – 2ª. Oficina Izda.
Pol. Ind. La Fuensanta
28936 Móstoles (Madrid)
Tel.: 911 845 919

Director: Pablo del Río
pablo@cameraman.es

Dirección comercial: Carmen Vayá
Tel. 625 576 512 - advertising@cameraman.es

Redacción:
Juan Carlos Rodríguez, Cristina Martín, Manuela Viñas

Colaboradores:
Alfonso Parra, Sergio F. Pinilla, Enrique Santiago, Nacho Larumbe, Miguel Amoedo, Tote Trenas, Daniel Peña, Gabi García y Roberto Cermeño.

Diseño y Maquetación: Humberto Villar

Imprime: Imprimex

Depósito Legal: M-20237-2006

La revista Cameraman no tiene por qué coincidir con la opinión de los profesionales que colaboren en la redacción de la revista.
Cameraman prohibe expresamente cualquier tipo de reproducción ya sea total o parcial de los contenidos de la revista sin la autorización del editor.

Editorial

Tres metros sobre el cielo era para el director, Fernando González, una historia que debía ser contada de manera totalmente subjetiva, y por lo tanto necesitaba de una interpretación más pasional que racional. Eso significaba que Daniel Aranyó debía utilizar la luz y la cámara con absoluta libertad creativa, sin ningún tipo de restricción realista. Al mismo tiempo se decidió crear un universo propio, sin ataduras al libro ni a la película italiana. Se creó un mundo absolutamente subjetivo e idílico, donde encontramos cabinas de teléfono americanas, edificios de viviendas estilo Nueva York, carreras ilegales en puertos llenos de humo y color, escuelas de aire británico, persecuciones de motos sin caso, playas desiertas, escenas de amor en escenarios irreales, etc.

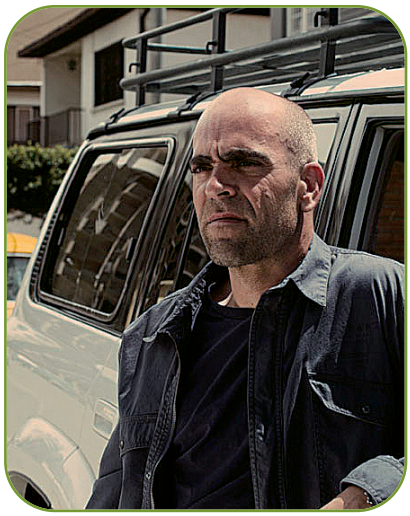
Entre otras cosas, a Icíar Bollaín se la debe el que las directoras de cine dejaran de ser invisibles en el panorama español. En ***También la lluvia*** trabaja, por primera vez en su carrera, partiendo de un guión ajeno (obra de Paul Laverty). El resultado es su trabajo más brillante y complejo hasta la fecha, un tour de force técnico y artístico que logra trasmitir emoción y verdad a través de la capacidad evocadora de su puesta en escena, de la luz y del sonido.

Icíar Bollaín hace una amarga lectura de la condición humana, dejando una puerta abierta a la esperanza encarnada en el personaje del productor Costa (Luis Tosar). Alex Catalán (AEC), consciente de la importancia que para la directora tenía el viaje personal que recorre cada personaje, realiza un juego de contrastes entre la luz cálida que acentúa la escasez de agua del pueblo boliviano y la estética fría que marca el ambiente pesado y turbio de la Conquista.

Ispansi es la nueva producción de Carlos Iglesias, que debutara como director en *1 franco, 14 pesetas.* La trama gira alrededor de la odisea de los "niños de la guerra" y sus acompañantes. Huyendo de la Guerra Civil Española se vieron inmersos en uno de los episodios más cruentos de la Segunda Guerra Mundial: la invasión de Rusia por las tropas de Hitler. Tanto Carlos como Tote Trenas, que se sumó al proyecto, consideraron que esta historia se merecía un tratamiento épico, así que optaron por rodar en 35 mm., a 3 perforaciones, para ahorrar el 25% de negativo y costes de laboratorio sin menoscabo de la calidad, con relación de aspecto 2,35:1 y escanear posteriormente el negativo en calidad 4K.

La princesa de Eboli, ambientada en el siglo XVI, es una tv movie de 150 minutos que emitió Antena 3 en dos partes a finales de octubre. El rodaje estaba previsto inicialmente para ocho semanas y hubo que hacerlo ¡en cinco! Este tipo de situaciones, que es cada vez más común, incitaba a Miguel Amoedo ha reflexionar en sentido que cómo se deben afrontar las nuevas producciones, donde coinciden una serie de condicionantes: mutación tecnológica, crisis económica, presupuestos reducidos, tiempos cortos… Condicionantes por una parte negativos pero en otro sentido excitantes, pues obliga a ampliar nuestra visión periférica, ganar versatilidad y manejar mayor volumen de conocimiento técnico.

Nos hemos trasladado, nuestra nueva dirección es:
C/ Urano, 27 – 2ª. Oficina Izda. – Pol. Ind. La Fuensanta
28936 Móstoles (Madrid) – Tel.: 911 845 919



4 También la lluvia

16 Tres metros sobre el cielo

24 Ispansi (Españoles)

40 Series TV: La princesa de Éboli

48 ¿Por qué rodar cine con una cámara de fotos?

58 Noticias

64 Rodajes

También la lluvia

Autor: Sergio F. Pinilla

Versatilidad y elegancia en la interpretación y puesta en escena

Entre otras cosas, a Icíar Bollaín se la debe el que las directoras de cine dejaran de ser invisibles en el panorama español. En *También la lluvia* trabaja, por primera vez en su carrera, partiendo de un guión ajeno (obra de Paul Laverty). El resultado es su trabajo más brillante y complejo hasta la fecha, un *tour de force* técnico y artístico que logra trasmitir emoción y verdad a través de la capacidad evocadora de su puesta en escena, de la luz y del sonido. Icíar nos cuenta las claves de la película.

¿Cómo accediste a los sucesos que desencadenaron las revueltas del agua en Cochabamba?

Toda la historia de la "Guerra del agua" y esa especie de reflejo con la Conquista de América ya estaba planteada en el guión. Es el rodaje de la película lo que se utiliza para traerse la Conquista a nuestros días y relacionarlo con los sucesos de Cochabamba. Esa estructura narrativa me pareció muy bonita, pero también ambiciosa y difícil a la hora de trasladarla a la pantalla. Había muchas incógnitas, yo no sabía cómo iba a funcionar el pasar de la ficción de Colón a la realidad, a la verdad documental. El reto asumido por todo el equipo, tanto de arte como de cámara y fotografía, con Álex Catalán al frente, consistía en tratar de encontrar la estética de la película y también en hallar la manera de transitar entre escenas, en apariencia, muy distantes entre sí.

¿En qué consistió tu intervención en el guión de Paul Laverty?

Sergio Fernández Pinilla. Valladolid, 1975. Diplomado en Guión de Cine y TV (TAI) y también como Operador de Equipos de TV (EIMA). Colabora mensualmente en la revista Cinemanía y trabaja como docente en la Universidad Pontificia Comillas. Contacto profesional: sergioferpin@gmail.com.

Sinopsis

Costa (Luis Tosar), un descreído productor de cine, y Sebastián (Gael García Bernal), joven e idealista realizador, trabajan juntos en un proyecto ambicioso que van a rodar en Bolivia. La cinta que van a filmar tratará sobre la llegada de los españoles a América poniendo el acento en la brutalidad de su empresa y en el coraje de varios miembros de la Iglesia que se enfrentaron con palabras a las espadas y las cadenas. Pero Costa y Sebastián no pueden imaginar que en Bolivia, donde han decidido instalar su Santo Domingo cinematográfico, les espera un desafío que les hará tambalearse hasta lo más profundo. Tan pronto como estalla la Guerra del agua (abril de 2000) las convicciones de uno y el desapego del otro comienzan a resquebrajarse, obligándoles a hacer un viaje emocional en sentidos opuestos.

El planteamiento de guión de Paul Laverty me pareció fascinante, muy inteligente a la hora de entrelazar géneros y acontecimientos tan distantes en el tiempo. En principio, Paul pensó en una producción internacional que desarrollara los viajes de Colón en su primera mitad y el trabajo colonial de Bartolomé de las Casas en la segunda. Pero Paul quería, de alguna manera, traer esos personajes al presente, actualizar la Historia, y entonces se encontró con la Guerra del agua de Cochabamba, que tiene un valor reivindicativo entre los movimientos de resistencia, porque fue una batalla ganada. Esta victoria contribuyó además a conformar el caldo de cultivo que llevó a Evo Morales a su primera presidencia, porque Morales formaba parte de uno de los tres sindicatos en la llamada "Guerra del agua", sindicatos que agrupaban a los "regantes" (campesinos), a las personas que trabajaban en las fábricas textiles y a los "cocaleros". Estos tres grupos contaron con el apoyo de los "citadinos", de los cochabambinos que también salieron a la calle para luchar contra una subida descomunal en el precio del agua. A raíz de la Guerra del agua, estos tres sindicatos empiezan a trabajar juntos y serán la masa social que conduzca a Morales a llevar las riendas del país.

Me gustan las renuncias de la película a la hora de explotar algunas de las posibilidades melodramáticas que a priori presentaba la historia, como cuando la fotógrafa del *making of* quiere aprovechar el momento histórico para filmar un documental, o como cuando las mamás indígenas se niegan a ahogar a sus bebés, porque no son capaces de asimilar que eso pueda producirse en la realidad…

Lo que ocurrió con los bebés es un pasaje de la historia que documenta Bartolomé de las Casas, entre otras fuentes. Pero, ¿qué es más terrorífico, verlo representado o que las mujeres que deben interpretarlo no se atrevan a llevarlo a cabo, ni siquiera en una película? Yo creo que es más lo segundo. Muchas veces, lo que te imaginas puede ser más poderoso que lo que haces, y por eso, esta secuencia se convierte en algo muy inquietante, te disturba, porque ves la cara de los bebés y te obligas a pensar si realmente fueron ahogados recién nacidos como aquellos…

Ahí entra en juego la capacidad referencial del guión y de la puesta en escena, que creo que es lo más deslumbrante de tu película.

Ocurre como en la secuencia que tiene Antón (Karra Elejalde) en el jardín del hotel, al principio parece que es el actor quien está ensayando, pero de repente se transfigura en su personaje de Cristóbal Colón, y dice que ese "jardín" es suyo, lo cual es algo tan absurdo como llegar a un lugar poblado por otra gente y decir "esto es mío". Los camareros incrédulos que se quedan observando al actor son los mismos indígenas que se asombraron cuando los conquistadores españoles pusieron sus pies en América. Hay multitud de escenas que tienen varios niveles de comprensión, eso estaba en el guión, es como un juego de espejos y mi reto era comunicarlo a través de la interpretación, de la puesta en escena…

Es la primera vez que ruedas fuera de España, ¿cómo te ha resultado la experiencia?

Ha sido una experiencia muy bonita, aunque no exenta de complicaciones. Por ejemplo, en el casting, que nos llevó nueve meses. Aunque el proceso lo desarrollaban Eva Leira y Yolanda Serrano desde Madrid, había en Bolivia dos personas que iban remitiendo las pruebas de actuación. Esto se traduce en que estás preparando tu película por *Skype*, luego te tienes que ir, preparar una serie de audiciones, verlos a todos, más reuniones, localizaciones… Es laborioso pero tiene un plus de aventura para todos, porque ir a rodar a un país como Bolivia, en el que se hace cine, pero no tanto, que cuenta con muy buenos

"Se hicieron predominar los tonos grises, ocres, azules, y todos dentro de la misma gama cromática. De todas las secuencias se desprende esta unidad de colores, que ha sido un trabajo muy fino y que proporciona a la película coherencia y elegancia visual"

Carlos Santos caracterizado como Bartolomé de las Casas y Raúl Arévalo como Antonio de Montesinos. Cine dentro del cine, contrapunto humorístico y actores secundarios que en la Conquista desempeñaron un papel fundamental. Foto fija.

Aunque los planos son más abiertos en las secuencias de época, también fueron utilizados aquí los movimientos de cámara en mano y steadicam. Iciar Bollain y Alex Catalán pretendían aunar el estilo visual de una película que combina géneros y espacios históricos distintos. Fotograma.

"Alex me hizo algunas propuestas muy interesantes, como contar toda la 'batalla' del agua desde dentro del coche, desde la mirada de Costa, porque en el momento que sacáramos la cámara entraríamos en una dimensión de producción que sobrepasaba los presupuestos de la película"

profesionales, pero que sólo hacen tres o cuatro películas al año, supone que el grado de entusiasmo y de compromiso sea mayúsculo. *También la lluvia* es la película más grande que se ha hecho en Bolivia, y aunque hubo dificultades, por la distancia y por la logística que acarreaba, la pasión por hacerla nos arrastraba. Rodando en Latinoamérica, además, se vuelve a la esencia de hacer cine, las cosas están muy vivas allí y el rodaje de una película es un acontecimiento, es un lujo que te recuerda que éste es un oficio fascinante.

O sea, que el casting se pareció un poco al que describe la película…

En realidad no fue tan fácil, porque la gente desconfiaba, no conocía exactamente en qué iba a consistir, y por eso tuvimos que esperar al boca a boca. Para elegir a los bolivianos que hacen cola en el casting del arranque de la película hubo que ir a sus barrios, a sus asambleas, y proponérselo. Más que encontrar, hubo que salir a buscarles. Después te llegaban tres personas, cuando eran 20 las que antes te habían dicho que irían. Pero los que venían hacían una improvisación, se lo pasaban "bomba", y después se lo contaban a sus vecinos, con el resultado de que en la siguiente prueba, que esperabas a tres, te venían 30. La gente que participó se lo pasó muy bien, sobre todo porque eran paisanos que no tenían nada que ver con el mundo del espectáculo, y de repente se encontraban allí, formando parte de una película. Los que actuaron después suplieron su falta de experiencia con dedicación, echándole horas.

¿Cómo distéis con el actor que interpreta a Daniel?

Juan Carlos Aduviri es carpintero, de una familia bastante humilde, del Alto, que es una ciudad de inmigración que está a 4500 metros de altitud sobre La Paz. Él estudió además cine y se bajaba todos los días caminando a la capital. Con el tiempo ha levantado una pequeña escuela en su ciudad para que los chicos puedan estudiar allí. El casting se hizo en Cochabamba, también en La Paz y se entró en contacto con Juan Carlos a través de esta escuela. Al principio no se atrevía a hacerlo, pero a mí me pareció "flipante" desde la primera entrevista que visioné en Madrid, después le hicieron una improvisación y el juicio fue unánime entre Juan Gordon (productor), Paul y yo. De hecho, nos gustó tanto que modificamos el personaje para que pudiera ser interpretado por él.

¿Y el trabajo con los actores españoles? Aunque el rodaje fuera rápido parece que los movimientos, las marcas, estaban muy claras…

Yo siempre ensayo, no exhaustivamente en cuanto a las localizaciones, porque prefiero que la actuación "ocurra" con la cámara delante. Pero lo que sí que hago es "recorrer" todo el guión con los actores, las escenas que ellos me piden o yo considero necesario las ponemos de pie, y adaptamos los diálogos si hay fragmentos que no les resultan cómodos. Y con esta película, el trabajo de mesa se hizo con razón de más, porque sabía de antemano que no íbamos a disponer ni de 30 segundos cuando estuviésemos rodando. De hecho, algunos se preocuparon por la falta de ensayos durante el rodaje, aunque yo les avisé previamente de que esto iba a ser un "corre, corre". Como ya teníamos la puesta en escena consensuada con Alex Catalán (director de fotografía) y los ensayos se habían hecho antes, se apretaba el botón nada más llegar a la localización. A veces, no les dejaba ni "pasarlo una vez", porque como estás grabando en vídeo, si no vale la toma no importa y sirve como un ensayo rodado. A los actores no les gusta este tipo de ensayos, porque prefieren primero "esponjarse" un poco y encontrar el punto. Yo les doy la razón, pero en *También la lluvia* no es que no quisiese, sino que no podía. Las dos primeras semanas de rodaje en la selva, en el trópico cochabambino (Chapare) fueron muy intensas; después en la ciudad ya pudimos llevar un ritmo un poco más pausado.

¿Cuántas semanas duró el rodaje en su conjunto? ¿Y cuáles fueron los costes de producción en relación con una película que se hace en España?

Tan solo ocho semanas. Los costes allí son menores, por la sencilla

Equipo técnico

Directora: Iciar Bollain
Productor: Juan Gordon
Guión: Paul Laverty
Dirección de producción: Cristina Zumárraga
Dirección artística: Juan Pedro Gaspar
Dirección de fotografía: Alex Catalán
Sonido: Emilio Cortés, Pelayo Gutiérrez y Nacho Royo-Villanova
Montaje: Angel Hernández Zoido
Compositor: Alberto Iglesias
Dirección de maquillaje: Karmele Soler
Dirección de peluquería: Paco Rodríguez
Dirección de vestuario: Sonia Grande
Dirección de casting: Eva Leira y Yolanda Serrano (España)/Rodrigo Bellot y Glenda Rodríguez (Bolivia)

razón de que si trasladas a un equipo de 60 personas a miles de kilómetros de distancia, eso te supone una fortuna en dietas y hoteles. Los profesionales bolivianos están sujetos a su propio convenio (eso siempre pasa, como cuando vienen aquí los anglosajones), pero como el despliegue logístico es mayor, no te creas que merece tanto la pena desde el punto de vista económico. Los jefes y las cámaras llegaron de España y los técnicos que acompañaban a la *steady,* de Argentina, pero el resto del equipo de producción y los asistentes de arte eran de allí, de Bolivia.

Tu película contiene cine dentro del cine, secuencias de pura ficción y también una gran parte de verdad, de cine documental. Esta hibridación genérica no sólo se desprende del guión, sino de un cuidadísimo trabajo de puesta en escena, de los movimientos de cámara, etc. ¿Cómo fue la concepción de rodaje y de dirección para cada tipo de escenas?

Para mí lo más bonito era rodar estas tres historias en paralelo (Conquista-rodaje de la película-Guerra del agua). Siempre pensé que no debía diferenciarse mucho cada historia de la otra, debía desprenderse de las imágenes una sensación de unidad. No tenía mucho sentido el hacer una película de época muy bien iluminada, por ejemplo, y luego pasar a la crudeza del documental. Además el personaje de Sebastián (Gael García Bernal) está rodando una película de espíritu *indi*, y la estética de la misma además encuentra su reflejo en una época en la no se podía tener mucha higiene, por eso los conquistadores aparecen sudados, con la ropa sucia... Por otra parte, no creo que exista tanta diferencia entre cómo van filmadas las secuencias de época y las demás, ni por luz ni por cámara. Quizás haya un poco más de planificación fija en la recreación histórica al haber más planos amplios, más planos generales, que en las escenas del rodaje y de la realidad, donde prevalece el uso de la cámara en mano y de la *steadycam*. Pero también hay en las escenas de época este tipo de movimientos…

Hay planos que empiezan en la selva, como la secuencia en la que Hatuey-Daniel rescata a los indígenas secuestrados, o la de los niños observando desde la maleza a los españoles, en las que el movimiento envolvente de la cámara (que nos sumerge en la acción) me recuerda usos similares en las películas selváticas de Terence Malick…

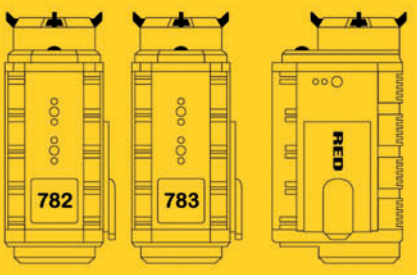
Pero ese tipo de planos también están en la Guerra del agua, como cuando Costa (Luis Tosar) llega al set de rodaje abandonado, y la cámara le rodea. Yo siempre pensé que la manera de que el espectador no se viera expulsado de la película entre historias tan diferentes era respetar una cierta continuidad visual, también en la manera de mover la cámara. Además hubo un trabajo muy bonito de vestuario, que tuvieron el criterio de restringir el color de la ropa utilizado en las secuencias de la Guerra del agua y en las reuniones populares. De tal manera que, aunque los figurantes vinieran con su ropa diaria, el departamento de arte tenía un vestuario para reemplazar todos los rojos eléctricos, los azulones, o ese tipo de chándal que se ve por las calles de allí, y que dan a la imagen una textura un poco televisiva. Se hicieron predominar los tonos grises, ocres, azules, y todos dentro de la misma gama cromática. De todas las secuencias se desprende esta unidad de colores, que ha sido un trabajo muy fino, y que proporciona a la película coherencia y elegancia visual.

¿Cómo coordinaste esta estética con el director de fotografía, Alex Catalán?

Yo normalmente lo que hago es mi *story*, que es lo que llevo al rodaje para compartirlo con el operador, y es éste el que ilumina mi concepción de los planos, o bien me hace las sugerencias oportunas. Pero con Álex me he dado el gustazo, para mí novedoso, de sentarnos previamente, los dos juntos, a hacer la planificación. Durante unos diez días hemos estado decidiendo cómo se iba a poner en escena cada secuencia del guión, si bien algunas cosas las dejamos abiertas, como cuando se daba el caso de seguir a los actores con la cámara por necesidades dramáticas. Esta forma de trabajar se estableció así, porque además de que es la forma que tiene Álex de hacerlo, disponíamos de muy poco tiempo. En realidad ésta es una película que necesitaba más días de rodaje, y tuvimos que hacerla sin parar, teniendo muy claro dónde queríamos emplazar la cámara en cada momento. Fue un trabajo muy enriquecedor y Alex me hizo algunas propuestas muy interesantes, como contar toda la "batalla" del agua desde dentro del coche, desde la mirada de Costa, porque en el momento que sacáramos la cámara fuera estaríamos entrando en una dimensión de producción que sobrepasaba los presupuestos de la película. Aquí convertimos la necesidad en virtud, porque cuando estás dentro del coche ganas sensación de velocidad y se incrementa la angustia que sientes por el destino de los personajes, y aunque no ves completamente lo que está ocurriendo, resulta muy amenazador.

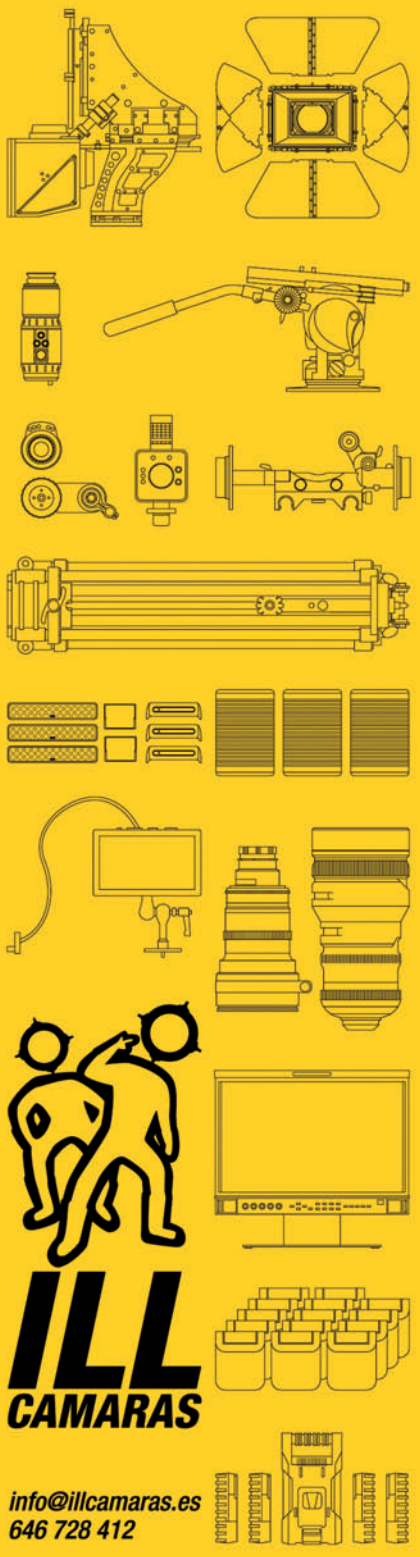
¿Has encontrado diferencias entre trabajar con Alex y hacerlo con otros operadores?

Hasta ahora he sido una directora con predilección por el plano fijo, de trabajar más con grúa, mientras que Alex se inclina más por la *steadycam*, pero resulta muy beneficioso



Novedades 2011
QtakeHD x2 & Teradek Cube
OptimoDP 16-42&30-80 3D ready

y EPIC... muy pronto!



ILL CAMARAS

info@illcamaras.es
646 728 412

El casting en Sudamérica duró nueve meses. Iciar utilizó las nuevas tecnologías para visualizar las pruebas delante de la cámara. La improvisación y el físico de Juan Carlos Aduviri convenció a Juan Gordon, Paul Laverty y a la propia realizadora. Fotograma.

"Pelayo Gutiérrez ha creado una atmósfera sonora que no existía en el directo. La Guerra del agua parece más grande de lo que fue en el rodaje gracias a los efectos de sala"

que alguien te proponga cosas nuevas, siempre y cuando se esté a contar la historia de la mejor manera posible, con la cámara a la altura de los ojos y sin que apenas se note, más que para transmitirle al espectador determinadas sensaciones. Hicimos un trabajo muy bueno con Alex, además es un hombre muy concienzudo trabajando, lo que nos permitía precisar con el ayudante de dirección cuántos y qué planos se iban a rodar en cada jornada de trabajo. Creo que a Alex y a mí nos hubiera gustado tener un poco más de tiempo para elaborar mejor algunas cosas… Además ha hecho un etalonaje muy bonito, contrastado. Antes me preguntabas, y quizás la mayor diferencia de fotografía entre la parte documental y la selva se encuentre en el etalonaje, en los colores. Ha llevado la ciudad de Cochabamba a tonos ocres, para transmitir la sequedad y luego ha "subido" los verdes de la selva. Esa es la gran diferencia, pero en la puesta en escena, la manera de rodar ha sido parecida.

Hay secuencias que suponen un gran despliegue técnico, como la de las cruces y otras con mucha acción, en las que escoges un punto de vista de la cámara por debajo de lo acostumbrado…

Cuando la acción se cubría en plano general, lo hacía el *steady* y Alex iba con la cámara en mano metiéndose en el "lío". Otras veces buscábamos simplemente el ahorro: si había una escena de plano-contraplano entre dos actores, el corto y el medio los hacíamos a la vez y así no teníamos que repetir la escena. Siempre hemos rodado con dos cámaras, con dos Red One, una era la que llevaba la steady, aunque a veces rodábamos con las dos en paralelo. Generalmente había una que era "la que mandaba", la cámara A, que iba captando lo importante, y la B iba buscando otras angulaciones. Por ejemplo, si la acción se cubría en plano medio con la A, la otra iba con cortos. Luego, en montaje, teníamos la misma acción en corto, en medio y con mucho movimiento.

En esa relación de continuidad entre géneros, entre épocas distintas, que se establece en tu película, el montaje apenas salta…

Lo único que hemos hecho en el montaje ha sido encontrar la historia otra vez, pero el proceso ha sido largo, ha sido difícil, porque había partes que sobre el papel quedaban bien, pero vistas las imágenes, no tanto. Decidimos "adelantar", por ejemplo, la Guerra del agua. La edición ha consistido una vez más en encontrar "el paso" a la película.

¿Y cómo pasabais de una secuencia a otra?

Lo hacíamos de múltiples maneras. Entrando por un off, a través de la música, a veces por corte y estudiando por qué plano sales para que te lleve al siguiente, otras veces por sonido cabalgado. Ha sido una búsqueda conjunta junto a Ángel Hernández, montador de la película.

La banda sonora de Alberto Iglesias también ayuda a la continuidad visual…

Hay veces que la música empieza en una secuencia de la Conquista y termina en el presente actual. Hay escenas de época que van sin sonido extradiegético y en cambio sí que lo tiene la parte documental, provocando ese efecto de continuidad, de unidad de lectura que pretendíamos con la película. En las dos reuniones del agua y en la secuencia de las mujeres en el pozo, es decir, en todo lo que es "mitinero" de la película, existe la música; mientras que en los ensayos de los actores, que entran dentro de lo que podríamos considerar como película de época, no está presente. Entre Alberto Iglesias y yo hemos tratado de llevar al espectador de una secuencia a la otra para que, aunque se percate de que se encuentra en lugares y en épocas distintas, no se sienta extrañado.

La secuencia culminante de la crucifixión, con sus tonos ceniza y su off sonoro, encuentra continuidad en la parte documental y ficcionada de la batalla campal por las calles de Cochabamba. Fotograma.

¿Se trabajó mucho el sonido en estudio?
La grabación del sonido directo fue bastante sencilla, no así la posproducción, de la que se ocuparon el montador y el mezclador de sonido. La verdad es que Pelayo Gutiérrez ha creado una atmósfera sonora que no existía en el directo. La Guerra del agua parece más grande de lo que fue en el rodaje gracias a los efectos de sala. Cuando Costa y Sebastián tienen su última discusión, antes de que el primero vaya al rescate de la niña, se escuchan helicópteros, una batalla en la distancia… Todo ese trabajo de dar una dimensión sonora a las escenas en fuera de campo se ha hecho aquí, en una pequeña empresa que se llama La bocina.

Y luego están las imágenes de archivo, ¿qué porcentaje utilizaste de éstas?
Todo lo que se ve a través de los receptores de TV es material de archivo, excepto el plano en el que detienen a Daniel, que tuvimos que reproducirlo. Lo difícil era conseguir transmitir, dentro de la tranquilidad de nuestro rodaje, la tensión que había dentro de esas imágenes de televisión. Para ello, Alex utilizó una cámara de vídeo (una U-matic antigua) cuyas imágenes se ajustaban a las de la tele de entonces. Además, cuando edité los telediarios y la locución encontré una imagen muy parecida a la que hemos rodado, con un tipo que es detenido y que se ve entre los escudos de los antidisturbios. La escena tenía mucha fuerza y le pedí a Alex que reprodujera eso en la detención de Daniel. Por otra parte, en el montaje de estas imágenes se me planteó la posibilidad de mezclar estos disturbios con otros posteriores, los de la "Guerra del gas", que fueron mucho más graves porque murió mucha gente, pero decidí ser fiel al material que documentaba nuestra película. Para la locución que se escucha en la película, reuní los discursos que había entre el material de archivo y construí una que fue locutada por un profesional.

En la película hay planos aéreos muy bellos plásticamente… Y te encuentras con visitas a *La dolce vita, El viaje de Ulises, La misión…*
Hay tres planos rodados desde helicópteros: el primero que estaba en el guión y me encantó por su surrealismo, después hay otro grabado desde un helicóptero a otro y ese travelling de recorrido del coche por la carretera. Las complicaciones que nos encontramos para este tipo de planos fueron logísticas otra vez. Hay muy pocos helicópteros en Bolivia, y los que tienen los usa el presidente de la nación. Por supuesto, no son helicópteros de rodaje, sino equipados para uso militar, por lo que iban con las puertas abiertas, lo que provocó que salieran *drops* por la vibración de la cámara. Después surgieron problemas con la meteorología, lo que nos obligó a dejar allí al ayudante de dirección y a un miembro del equipo de cámara argentino. Al final, menos mal que de los tres viajes que hicimos salieron los planos que necesitábamos. Pero los últimos se hicieron fuera del rodaje, cuando nosotros estábamos ya en Madrid.

¿Quién elige los (lacónicos) títulos de tus filmes?
El título de Paul era *Even the rain*, que suena muy bien en inglés, pero que en su traslación al castellano (*Incluso la lluvia*) no es tan bonito. Al final, nos decidimos por *También la lluvia*. Paul elige muy bien sus títulos, no tienes más que ver los ejemplos de las películas con Ken Loach.

¿Repetirás método de trabajo en *Vicky Sherpa*?
Ojalá, aunque creo que de momento Alex no puede… Pero la mayor parte del equipo sí, lo que pasa que va a ser una película muy distinta, intimista, que no va a requerir dos cámaras y voy a poder ensayar con los actores. Va a ser como una de las mías, pero en Nepal.

Karra Elejalde caracterizado como Antón / Cristóbal Colón. El departamento de vestuario trabajó duro para establecer similitudes entre la textura del documental y la estética desaliñada de los conquistadores españoles. Foto fija.

"Rodando en Latinoamérica se vuelve a la esencia de hacer cine, las cosas están muy vivas allí y el rodaje de una película es un acontecimiento, es un lujo que te recuerda que éste es un oficio fascinante"

Luis Tosar, el "John Wayne" de Iciar Bollaín, ante su dilema moral. En la imagen junto a Gael García Bernal. La evolución moral de ambos personajes a lo largo de la película es diametralmente opuesta.

Autor: Enrique Santiago Silguero

"Pronto me di cuenta de que para Icíar hay algo fundamental que es el trabajo de interpretación de los actores, por encima de cualquier otra consideración de estilo. Procuré allanarle el camino en ese sentido, aunque intenté, siempre que pude, dotar de expresividad a la imagen y a la puesta en escena"

– Alex Catalán, AEC

El rodaje de una película en torno al mito de Colón, su brutalidad hacia los indígenas y su obsesión por el oro, sirve como punto de partida de *También la lluvia.* El largometraje está ambientado en Bolivia en el año 2000, cuando la población indígena de la región de Cochabamba se levantó contra sus autoridades por la disparatada subida del precio del agua. Icíar Bollaín hace una amarga lectura de la condición humana, dejando una puerta abierta a la esperanza encarnada en el personaje del productor Costa (Luis Tosar). Alex Catalán (AEC), consciente de la importancia que para la directora tenía el viaje personal que recorre cada personaje, realiza un juego de contrastes entre la luz cálida que acentúa la escasez de agua del pueblo boliviano y la estética fría que marca el ambiente pesado y turbio de la Conquista.

Sala en la que se encuentran los heridos tras la batalla por las calles. Alex usó un diseño de luz muy sencillo, con algún HMI entrando por las ventanas y algo de humo para ayudar con el raccord de la batalla exterior y crear atmósfera. Foto fija.

Después de historias intimistas y de personajes como *Hola, ¿estás sola?* o *Te doy mis ojos*, Icíar Bollaín se ha enfrentado con *También la lluvia*, la que tal vez sea su película mas ambiciosa. Se trata, además, de la primera que no escribe ella misma, ya que el guión es de Paul Laverty, guionista habitual de Ken Loach. Como la propia Icíar confesaba antes de comenzar el rodaje, este proyecto ha supuesto para ella una grata satisfacción, "Paul me ha hecho un regalo con este guión. Lo mejor que me ha podido pasar es que ha confiado en mí, ha querido que yo lo haga. Creo que nos hemos dado cuenta de que ha llegado un buen momento para trabajar juntos. Al principio tenía mucho respeto por el guión, luego lo fui haciendo mío y ahora tengo la sensación de estar a su servicio. Voy a intentar contar lo que cuenta el guión, rodar lo que está escrito, porque tiene mucha emoción." Emoción y respeto que compartió con Alex Catalán, que nos recuerda lo vertiginosa que fue la preparación del film: "la película se presentaba como un reto ya desde el guión, pero imaginar en la distancia las dificultades en un terreno que nos era desconocido la hacía parecer aun más grande y compleja. Me reuní en agosto durante tres o cuatro días con Icíar y diseccionamos la película de principio a fin, al tiempo que nos conocíamos y yo indagaba en las propuestas que a ella podían parecerle más apropiadas. Icíar había viajado a Bolivia previamente a conocer el terreno por encima, pero aún no había localizaciones cerradas. Hablábamos prácticamente con el guión como único soporte, aún no había nada más, la preproducción no había comenzado, era como si estuviéramos solos e imaginar que todo eso había que convertirlo en imágenes tangibles se nos hacía un mundo, al menos a mí."

La cinta, que tiene referencias de fondo como *Aguirre, la cólera de Dios* y *Fitzcarraldo* de Herzog, *Apocalipto* de Mel Gibson, *La última*

Enrique Santiago Silguero es licenciado en Ciencias de la Información (UPSA) y en Iluminación Cinematográfica (TAI). Trabaja como director de fotografía y cámara e iluminador teatral.
Email: enriquesilguero@gmail.com.
Showreel: www.vimeo.com/6280222

www.aja.com

Ki Pro Mini. NUEVO

Desde la lente a la publicación en un abrir y cerrar de ojos.

Captura compacta directa a ProRes

Compacta, liviana y preparada para cualquier entorno, Ki Pro Mini graba ProRes 422 directamente de cualquier cámara SDI o HDMI.

Rápida transferencia a Final Cut Pro

Los soportes ProRes se almacenan en Compact Flash, listos para editar en cuanto se conecta a su Mac con un lector de tarjetas estándar.

Diseñada como una grabadora de campo en miniatura para crear vídeo digital profesional "listo para editar", Ki Pro Mini acelera su flujo de trabajo de la lente a la publicación al grabar en Apple ProRes 422 (incluidos HQ, LT y Proxy) directamente desde cualquier cámara SDI o HDMI. Mientras la cámara graba en su propia cinta o memoria basada en archivos, Ki Pro Mini puede capturar de manera simultánea secuencias ProRes en soportes Compact Flash, de manera que estén listas para editar de manera instantánea cuando se conecte a un equipo Mac.

Su diseño único y su tamaño pequeño facilitan el montaje en cámaras o trípodes. Una placa de montaje opcional de Ki Pro Mini ofrece una gran variedad de patrones de perno para que coincida prácticamente con cualquier accesorio de cámara o adaptador de zapata.

Conozca más acerca de nuestras últimas soluciones de emisión y conversión visitando www.aja.com

Because it matters.

AJA® VIDEO SYSTEMS

Las protestas se inician en el barrio de Villapagador, con calles de tierra y paredes ocres para, además, acentuar la sensación de escasez de agua, de terreno baldío, algo fundamental para entender y contextualizar el sentido de la lucha por el agua. En cuanto al vestuario la idea era mantenerse en una paleta de colores bastante reducida para la época contemporánea. Foto fija.

Decidirse por la Red One facilitó el rodaje de la cena, al poder cubrir con dos cámaras esta secuencia con 12 ó 15 personajes. Además, ese planteamiento de rodaje le llevó a iluminarla desde arriba, para permitir la máxima libertad de acción posible. Alex optó por una luz cenital, suave y cálida. El techo sobre la mesa era muy alto y suspendió una estructura ligera de madera, de las dimensiones de la mesa, con bolas chinas por toda su superficie y cubierta en su perímetro con tela negra para proteger los fondos. Aunque tenía una superficie de luz homogénea, podía controlar en parte su dirección ya que podía apagar o encender bolas chinas a voluntad dependiendo del posicionamiento de las cámaras. El resto fue poner puntos de luz en los fondos, la mayoría cálidos, algunos verdosos, para que no pareciera todo tintado de naranja. Foto fija.

tentación de Cristo de Scorsese, *El Evangelio según San Mateo* de Pasolini, o ***Hearts of darkness*** (el making of de ***Apocalypse now***), no rompe, según asegura Bollaín, de manera radical con su anterior cinematografía: "no es una película intimista, pero sí creo que es de personajes, y en eso se parece mucho a las anteriores mías, pero más grande, con una parte de época y otra del presente en la que narra acontecimientos sociales que pasaron en Bolivia, pero al final es una historia en torno a dos personas, sobre todo de una, Costa, el productor, que hace un viaje personal de madurez , de compromiso personal". Catalán enseguida pudo comprobar lo importante que para la directora era ese punto: "pronto me di cuenta de que para Icíar hay algo fundamental que es el trabajo de interpretación de los actores, por encima de cualquier otra consideración de estilo. Procuré en lo que pude allanarle el camino en ese sentido, aunque intenté, siempre que pude, dotar de expresividad a la imagen y a la puesta en escena", reflexiona Alex.

Pero la quinta película de la directora madrileña, producida por Morena Films, es más que una historia de personajes. Es una cinta en la que se entremezcla acción, crítica social y política, un rodaje dentro de otro y grandes historias humanas, lo que supuso más de un quebradero de cabeza para Bollaín cuando estaba planificando la película. "Lo que tiene esta película –nos explica la directora– más que acción, son muchas cosas que contar. Es todo un reto narrativo. Contar cosas complejas, diseccionadas plano a plano. Le pedí consejo a mi amigo José Luis Borau, mi abuelo cinematográfico, de cómo rodar todo esto, y me contestó que plano a plano. Estoy descubriendo que se puede contar todo, la cuestión es diseccionar todo en planos e ir de uno en uno". La tranquilidad que le dio afrontar el rodaje desde este punto de vista fue vital para transmitir calma al resto del equipo. Algo que Alex recuerda claramente: "cuando le confesé mis dudas a Iciar, esta me contestó: pues lo haremos igual que se come un elefante, bocado a bocado."

A la postre esta premisa resultó ser fundamental, ya que aunque hablaban en términos generales, estaban empezando a definir cómo querían rodar la película y cómo no querían hacerlo. De hecho, desde el principio tuvieron claro que no era una película de acción, sino que ésta estaría condicionada por el viaje de

los personajes y los hechos reales se recreaban. Algo que no fue nada fácil "conseguir esto era lo verdaderamente difícil, aunque la logística de las secuencias de acción ocupaba también buena parte de nuestros pensamientos. Intentamos que no fueran meras secuencias de acción, si no que, en todo momento, aportaran algo a la narración. Por lo demás, nos esforzamos en que la planificación fuera sencilla y sin estridencias, que mirara a los personajes directamente a los ojos y que permitiera que los actores se sintieran cómodos. Sabíamos también que surgirían muchos imponderables, así que había que estar abierto a adaptar o cambiar por completo muchas ideas preconcebidas", nos aclara Catalán, que asegura que para reforzar esa planificación se decidieron porque la cámara estuviera casi siempre en mano o en steady.

También la lluvia es la historia de un equipo de rodaje que filma en Bolivia una película que retrata a Cristóbal Colón (un genial Karra Elejalde)

La selva se mantuvo en tonos fríos o neutros para proteger el verde de la vegetación y marcar aun más la diferencia del barrio y las revueltas con las partes de época y de rodaje de la película. Foto fija.

como un hombre obsesionado por el oro, cazador de esclavos y represor de indios y de cómo el fraile Bartolomé de las Casas (Carlos Santos) y el fraile Juan Montesinos (Raúl Arévalo) intentan denunciar tales tropelías. Pero también es la historia del pueblo boliviano de Cochabamba, una de las regiones más pobres de Suramérica, que en el año 2000 se levantó contra las autoridades políticas y la multinacional norteamericana Bechtel que intentó subir un 300% el precio del agua. Es una cinta sobre la hipocresía de la gente del primer mundo pero también sobre la toma de conciencia de unos pocos. El oro y el agua. El pasado y el presente. La lucha por la dignidad de los pueblos más desfavorecidos frente a los que detentan el poder.

Para Alex Catalán era importante reforzar la esencia del guión con su trabajo de iluminación, "la idea era que en las secuencias de época

"Mi intervención en exteriores se limitó a pelear para mantener el raccord de luz y un control del contraste: reducirlo cuando era excesivo y aumentarlo cuando me parecía pobre"

estuviera nublado para reflejar mejor el ambiente pesado y turbio de la Conquista. Mientras que para el año 2000 lo quería soleado y contrastado para acentuar el estado de agitación de la revuelta", observa el director de fotografía. A pesar de que el resultado fue más que satisfactorio para Catalán, lograrlo no resultó tarea sencilla, ya que tres cuartas partes de la acción sucede en exteriores, a 2500 metros de altitud con continuos cambios climáticos: "en los 10 días que duraron las localizaciones técnicas pude comprobar por mí mismo lo variable que es la meteorología en aquella zona. Las predicciones resultan poco o nada fiables y era raro el día que podíamos empezar y terminar con sol o empezar y terminar nublado. Mantener el racord de luz se convirtió en una pesadilla y, de hecho hay más de una secuencia donde ha resultado imposible. Me resulta muy pesado tener que pelear tanto simplemente para que las imágenes resulten normales, sin saltos que puedan despistar al espectador, en vez de pelear para conseguir hacer que una imagen transmita lo que tu quieres. Esa lucha es para mí un lado áspero de esta profesión", se lamenta Alex.
Todo esto, sumado a un ajustadísimo plan de rodaje, llevó a Catalán a elaborar una imagen poco estilizada pero sin caer en la estética documental, "en buena medida era consciente de que el rodaje tendría algo de guerrilla, por lo que mi intervención en exteriores se limitó a pelear para mantener el raccord de luz y a un control del contraste: reducirlo cuando era excesivo y aumentarlo cuando me parecía pobre. Igualmente nadé a favor de corriente al mantener cálido y luminoso el barrio de Villapagador, donde se inicia la protesta, con calles de tierra y paredes ocres para, además, acentuar la sensación de escasez de agua, de terreno baldío, algo fundamental para entender y contextualizar el sentido de la lucha por el agua. La selva, por el contrario, la mantuve en tonos fríos o neutros para proteger el verde de la vegetación y marcar aun más la diferencia del barrio y las revueltas con las partes de época y de rodaje de la película. Los interiores intenté mantenerlos bajos de luz, para apoyar el carácter intimista que también tiene la historia y que, con tanto exterior día, resultaba difícil de expresar", manifiesta Alex.
Aún así el director de fotografía asegura que más que duro fue un rodaje intensísimo para el equipo, "una vivencia espectacular", según sus propias palabras. Pero no por ello exento de dificultades: "lo más complicado –nos cuenta Catalán– fue el rodaje en la zona de selva. Ahí se suman las dificultades meteorológicas, fuertes aguaceros que bloqueaban los caminos o transformaban por completo el curso de un río, haciendo imposible rodar ahí, calor y humedad, desarreglos intestinales, los bichitos de la madre naturaleza... Todo esto mezclado con un plan de trabajo muy ajustado, cientos de extras maquillados y vestidos de época, venidos desde lejos, esperando a ver si podíamos rodar o no. En esas condiciones una producción está siempre en el filo de la navaja. Se superó con un tremendo esfuerzo de todos los departamentos."
Departamentos, como arte, vestuario o maquillaje, con los que el director de fotografía definió el estilo visual de la película, "hablamos con vestuario de mantenernos en una paleta de colores bastante reducida para la época contemporánea, intentando alejarnos de colores sin control que pudieran darle un carácter demasiado documental y de 'realismo feo' a la película. En las partes de época, sin embargo, Icíar sí quería el máximo realismo posible, intentando recrear el aspecto sucio, demacrado y sudoroso que, sin duda, debían tener aquellos invasores de tierras lejanas. Contar con Sonia Grande y Karmele Soler en vestuario y maquillaje ha sido una suerte y creo de verdad que han realizado un trabajo espléndido. Con Juan Pedro de Gaspar, el director de arte, hubo entendimiento desde el primer momento en cuanto a colores y texturas, ya que es muy consciente siempre de la fotogenia de los decorados y de la luz, de qué le resulta amable a la cámara y qué le resulta desagradable. Es un buen visualizador de espacios, además de un gran logista, pues hizo muchísimo en condiciones bastante difíciles. Creo que todos estamos muy contentos con su trabajo", recapitula Catalán.
Esta sintonía entre los diferentes departamentos fue de vital importancia a la hora de rodar las secuencias finales, cuando las revueltas han hecho de la ciudad un campo de batalla. Algo que todos presuponían muy complicado pero que finalmente fue, según nos expresa Catalán "de las más divertidas porque producción, dirección y arte hicieron un gran trabajo para que fuera posible. Fue además un acierto contar con dos vehículos de escena idénticos para acelerar el trabajo adelantando los distintos rigs de cámara. A nivel de

"Aunque la logística de las secuencias de acción ocupaba buena parte de nuestros pensamientos, intentamos que no fueran meras secuencias de acción, si no que aportaran algo a la narración. Con una planificación sencilla y sin estridencias, que mirara a los personajes directamente a los ojos y que permitiera que los actores se sintieran cómodos"

En la casa del indígena hay una mezcla de tonos azules y cálidos. Foto fija.

planificación intentamos contarlo siempre a través del punto de vista del personaje del Productor (Luis Tosar)."

La película se rodó con la Red One por una cuestión de producción, ya que necesitaban una cámara que les permitiera grabar secuencias con dos unidades a un buen precio pero también que fuera lo suficientemente robusta para resistir las duras condiciones metereológicas del lugar: "rodábamos con dos cámaras para agilizar el rodaje y para tener siempre un repuesto inmediato, y las Red One eran la mejor combinación de calidad y precio. Además, existían en Bolivia dos cuerpos más que podríamos alquilar con rapidez en caso de problemas técnicos. Algo que no sucedió. La mejor opción estética, que era sin duda el 35mm, se descartó por las dificultades logísticas que presentaba", nos aclara Catalán. Que además nos afirma que el formato 2,35:1 se decidió por cuestión de composición, mientras que se escogió las Cooke S4 porque son las que le parecen más orgánicas y amables con esta cámara.

Decidirse por la Red One facilitó, además, el poder cubrir con dos cámaras secuencias complejas de acción o en las que había un gran número de personajes, como es la escena en la cual el equipo de rodaje charla mientras cena, "lo principal era poder rodar a dos cámaras, con rapidez, una secuencia de conversaciones cruzadas con 12 ó 15 personas sentadas a una mesa", nos confiesa el director de fotografía. Además, ese planteamiento de rodaje le llevó a iluminar la secuencia desde arriba, para permitir la máxima libertad de acción posible "opté por una luz cenital, suave y cálida. El techo sobre la mesa era muy alto y suspendimos una estructura ligera de madera, de las dimensiones de la mesa, con bolas chinas por toda su superficie y cubierta en su perímetro con tela negra para proteger los fondos. Aunque tenía una superficie de luz homogénea, podía controlar en parte su dirección ya que podía apagar o encender bolas chinas a voluntad dependiendo del posicionamiento de las cámaras. El resto fue poner puntos de luz en los fondos, la mayoría cálidos, algunos verdosos, para que no pareciera todo tintado de naranja", explica Alex.

La batalla por las calles de Cochabamba, a nivel de planificación se intentó contar a través del punto de vista del personaje del Productor (Luis Tosar). Ello fue un acierto "porque estando dentro del coche se gana sensación de velocidad y se incrementa la angustia por el destino de los personajes, y aunque no ves completamente lo que está ocurriendo, resulta muy amenazador" (Iciar Bollaín dixit). Foto fija.

Un tono amable de los interiores que se va perdiendo según avanza la cinta y la tensión va en aumento, como se puede observar en diferentes secuencias. Una de ellas es la habitación de hotel en la que el productor Costa empieza a meditar sobre la delicada situación, y que sirve de punto de inflexión para el personaje. "La habitación de Luis es de los pocos espacios en que aparece un personaje solo, reflexionando. La intención es que la luz apoyara esa idea", argumenta Catalán. O como es el caso de la casa del líder indígena (Carlos Aduviri) donde "el tratamiento es más sucio, aunque creo que eso viene dado fundamentalmente por el trabajo de arte. Por mi parte, añadí atmósfera con humo ligero y extremé bastante las luces", nos describe el director de fotografía, quien asegura que ese tratamiento lo intensificó especialmente en la cárcel. También podemos observar esa evolución en la sala en la que están todos los heridos, donde el diseño de luz fue algo muy sencillo, con algún HMI entrando por las ventanas y algo de humo para ayudar con el raccord de la batalla exterior y crear atmósfera.

El trabajo de postproducción de la película fue sobre todo un proceso de búsqueda por parte de Alex Catalán y Ximo Michavila, colorista de Telson, ya que, aunque tenían algunas ideas de origen, querían sacar el máximo a cada secuencia individualmente pero sin perder un tono y un estilo general que le diera coherencia. Para ello utilizaron el Nucoda Film Master de Digital Vision. Y el ArriLaser con Fuji tanto para el internegativo como para las copias.

Ficha técnica

Formato: 2,35:1
Opticas: Cooke S4
Cámaras: Red One
Postproducción y etalonaje: Telson
Laboratorio: Technicolor

"Hablamos con vestuario de mantenernos en una paleta de colores bastante reducida para la época contemporánea, alejándonos de colores sin control que pudieran darle un carácter demasiado documental y de 'realismo feo' a la película. En las partes de época, sin embargo, Icíar sí quería el máximo realismo posible, intentando recrear el aspecto sucio, demacrado y sudoroso que, sin duda, debían tener aquellos invasores de tierras lejanas"

Tres metros sobre el cielo

Autor: Nacho Larumbe

Libertad creativa

Fernando González, director de la película, le comentaba a Daniel Aranyó, director de fotografía, que *3MSC* era una historia que debía ser contada de manera totalmente subjetiva, y por lo tanto necesitaba de una interpretación más pasional que racional. Eso significaba utilizar la luz y la cámara con absoluta libertad creativa, sin ningún tipo de restricción realista. Al mismo tiempo se decidió crear un universo propio, sin ataduras al libro ni a la película italiana. Se creó un mundo absolutamente subjetivo e idílico, donde encontramos cabinas de teléfono americanas, edificios de viviendas estilo Nueva York, carreras ilegales en puertos llenos de humo y color, escuelas de aire británico, persecuciones de motos sin caso, playas desiertas, escenas de amor en escenarios irreales, etc.

Génesis y preproducción

La incorporación de Daniel Aranyó a la película comenzó cuando Mercedes Gamero y Paco Ramos, productores del proyecto, contactaron con él.

Nacho Larumbe es licenciado en Comunicación Audiovisual por la UCM. Dos años de especialización en dirección de fotografía cursados en la ECAM culminan su formación académica. Desde entonces complementa sus trabajos como operador y fotógrafo.

Habían visto *High School Musical* y querían el mismo tipo de electricidad y energía para la fotografía de *Tres metros sobre el suelo*. "Mario Casas, a quien yo acababa de fotografiar en el largo *Carne de neón*, también me recomendó a Fernando González Molina, el director. Incluso sé que Peke, el habitual operador de steadicam y amigo de Fernando, le habló de mí. Así que fue una carambola a tres bandas", explica Daniel.

Cuando Daniel conoció a Fernando enseguida descubrió que era un director con una vitalidad desbordante, una capacidad de transmitir emociones y un lenguaje narrativo muy próximo al cine americano, en el que Daniel ha desarrollado su formación y parte de su carrera. "Me dijo que era una historia que debía ser contada de manera totalmente subjetiva, y por lo tanto necesitaba de una interpretación más pasional que

Sinopsis

Drama romántico adolescente que narra la historia de dos jóvenes que pertenecen a mundos opuestos. Es la crónica de una relación improbable, casi imposible, pero inevitable, que terminará arrastrando a la pareja a un frenético viaje iniciático en donde juntos descubrirán el primer gran amor. Ella, Babi (María Valverde), es una chica de clase media-alta que está educada en la bondad, en la inocencia y en las normas. Él, H (Mario Casas), es un chico rebelde, impulsivo, inconsciente, aficionado al riesgo y al peligro, enzarzado en un sinfín de peleas y carreras ilegales de motos, al límite del sentido común.

racional". Eso significaba utilizar la luz y la cámara con absoluta libertad creativa, sin ningún tipo de restricción realista. Un tiempo de preproducción de seis semanas fue clave para la elaboración del look final de la película. En este caso Daniel dedicó más tiempo del que fue contratado, como casi siempre sucede, pues esta película era muy compleja en cuanto a logística y por el nivel de detalle que se exigieron él, Fernando y Patrick Salvador (director de arte) en la creación del universo que diseñaron. Este proceso fue vital para definir el estilo y planificar la película entera con storyboards, grabaciones en vídeo en las mismas localizaciones, etc. "La preproducción es esencial en cualquier película y es importante que se entienda el ahorro de tiempo y dinero que se consigue cuando se contrata al director de fotografía con suficiente antelación. (…) De hecho, yo propuse un cambio en el guión que afectaba a la logística y la estética. En el guión original la primera persecución de motos, después de la fiesta, sucedía de noche en una carretera de un bosque. Hubiera sido muy costoso y complicado rodar durante dos noches un largo recorrido, donde solo se podía justificar la luz de luna y alguna farola suelta. En cambió sugerí filmar toda la escena en un túnel, de esta manera ya estaba prácticamente iluminado, se podía rodar de día para efecto noche y añadía un componente visual de velocidad por las filas de luces del techo desplazándose en el cuadro. Creo que también ayudaba a Babi y su amigo a sentirse atrapados sin más remedio que acelerar hasta la salida", concluye Daniel.

Pautas visuales y adaptación

Daniel y Fernando marcaron el tono de la película con algunas imágenes de referencia. "Estudiamos a fotógrafos como Anne Leibovitz, Gregory Crewdson, William Eggleston o Nadav Kander. Buscábamos el equilibrio entre un naturalismo estilizado y un expresionismo colorista". En cuanto a películas, Daniel mostró a Fernando *Rebeldes* y *La ley de la calle*, de Coppola, por su lirismo y teatralidad. Otras referencias claras fueron *Pearl Harbour, Across the universe y Fight Club (El club de la lucha)*. Decidimos crear nuestro propio universo sin atarnos a la realidad, ni al libro, ni a la película italiana, que a mí siempre me pareció muy seca, pobre y falta de energía visual". Crearon un mundo absolutamente subjetivo e idílico, donde encontramos cabinas de teléfono americanas, edificios de viviendas estilo Nueva York, carreras ilegales en puertos llenos de humo y color, escuelas de aire británico, persecuciones de motos sin caso, playas desiertas, escenas de amor en escenarios irreales, etc. Daniel ha tenido la gran suerte de contar en el departamento de arte con un gran profesional del mundo de la publicidad, Patrick Salvador, quien ofrece una perfecta combinación de sensibilidad e inteligencia, y además fue el responsable del arte en *Hierro*. "Quisimos crear un contraste muy claro entre el mundo de ella y él. Babi vive en una burbuja de algodón, con colores pastel y luz blanca. H, por el contrario, se mueve en espacios industriales, duros, con mezcla de luces de tungsteno con colores óxidos y fluorescencia verdosa", explica Daniel. Dos opuestos que se unen a medida que avanza la historia. Todos los colores de cada espacio fueron seleccionados cuidadosamente. Por ejemplo, el juzgado del inicio de la película sólo tiene colores azul-grisáceos, tanto en decorados como en vestuario, para enfatizar la frialdad del juicio y la gente que le rodea. En la plaza donde se reúnen H y sus amigos se mezclaron fluorescentes Cool white, sin corregir la dominante cian, con lámparas de tungsteno a 50% de dimmer o con una gelatina Straw de 1/2. El colegio de Babi va todo en colores fríos pastel. La idea era contarlo todo desde el punto de vista de los protagonistas, sin juzgarlos, metidos en su piel, totalmente subjetivos. Lo interesante de la historia es el choque de dos mundos que no tenían nada que ver,

"Siempre hago una prueba con los actores principales antes de rodar: les siento en una silla, con un fondo negro, y filmo un plano corto, mientras manejo una única fuente de luz, un Kino flo de cuatro tubos de 60 cm., de lado a lado del rostro. Desde un contraluz total a luz lateral, frontal, lateral opuesto y contraluz. Esto desde altura de ojos, desde 45º superior y finalmente desde 45º inferior. Así puedo ver todos los ángulos de luz y cómo afectan a la fotogenia del actor"

La iluminación del puerto donde se efectúan las carreras fue bastante compleja, pues había muchas cherry pickers con maxibrutos y Dinolights iluminando de contra grandes superficies. Foto fija.

En la discoteca Daniel buscó un ambiente totalmente distinto, mágico, que fuera nuevo en la película y que nunca olvidásemos, así que decidió bañar el espacio entero con azul con unos 40 *kinos* de 4x4 con tubos azul chroma. Lo mezcló con strobes y cegadoras. Foto fija.

"Quisimos crear un contraste muy claro entre el mundo de ella y él. Babi vive en una burbuja de algodón, con colores pastel y luz blanca. Por el contrario, H se mueve en espacios industriales, duros, con mezcla de luces de tungsteno con colores óxidos y fluorescencia verdosa"

el de él, un bruto de la calle, y el de ella, una pija de clase alta. "Siempre buscábamos el contraste visual. Para él había mucha cámara hombro, movimientos bruscos, ángulos extremos, etc. Para ella ópticas nobles, dolly y steadicam, ángulos más clásicos. En cuanto a luz, decidí que el mundo de H estaría lleno de colores óxidos, tierra y verdes industriales pero llenos de vitalidad. Mezclando tungsteno con fluorescentes verdes y gelatinas Straw con Plus green, etc. Para ella, eran colores pastel, blancos y verde manzana, azul clarito, con una luz blanca más suave, siempre rebotada o a través de grandes palios", concluye Daniel.

Secuencias de acción

Fueron cinco días de rodaje. Con dos unidades y tres cámaras por unidad. Se preparó muchísimo con storyboards cada una de las secuencia. Aquí fue clave la eficacia e inteligencia de Fernando Trullols, primer ayudante de dirección, y de Jordi Florensa, el foquista de Daniel, que organizaron el complejo rodaje. Julián Elizalde fue el director de fotografía de la segunda unidad. Las cámaras fueron tres Arri 435 y tres Arri 235. Se decidió desde el principio que los actores no llevasen casco y así podríamos disfrutar de las expresiones de todos ellos, pero eso conllevó recurrir lo mínimo a los especialistas. Para filmar la recta central se utilizó un sistema de la compañía Motor Option que levantaba la rueda delantera de la moto con un sistema hidráulico desde una plataforma que incluye una grúa con cabeza caliente que puede moverse alrededor de los actores en movimiento. "También utilizamos quads donde Salva Castellarnau, el maquinista, anclaba la cámara para los planos cortos de las actrices que iban atadas a los conductores. Quads con brazos estabilizados para seguir a motos a gran velocidad." A los motoristas les seguían desde un cámara car con una mini grúa con cabeza caliente estabilizada y desde otro vehículo en marcha, mientras iluminaban para mantener la luz en los rostros en el ángulo e intensidad óptimos. También se utilizó una Supertechocrane para cenitales extremos.

Para crear el efecto de velocidad y peligro alquilaron a Clairmont Cameras, en Los Angeles, un aparato llamado Image Shaker, que se monta delante de la óptica y crea un efecto de vibración muy realista.

La iluminación del puerto donde se efectúan las carreras fue bastante compleja, pues había muchas cherry pickers con maxibrutos y Dinolights de contra para grandes superficies. "Pedí a los de efectos que tuvieran siempre distintos puntos de humo, que iluminé con distintos colores, para añadir una atmósfera más excitante y también esconder aquellas zonas que no tenían interés visual".

En general utilizaron una Arricam LT para usar el mismo cuerpo en dolly y en grúa, cámara en mano o steadicam. Es una cámara muy ligera y silenciosa. Para las carreras de motos, combinación de Arri 435 y Arri 235. Las ópticas fueron Ultraprimes y zooms Optimo 17-80mm.

Equipo técnico

Director: Fernando González Molina
Productor: Francisco Ramos
Productores: Mercedes Gamero y Daniel Écija
Guión: Ramón Salazar (basado en la novela de Federico Moccia)
Productor ejecutivo: Álex Pina
Productores delegados: Juan Carlos Caro e Isidro Gómez
Dirección de producción: Josep Amorós
Director de fotografía: Daniel Aranyó, AEC
Música: Manel Santisteban
Montaje: Irene Blecua y Verónica Callon
Director de arte: Patrick Salvador
Vestuario: Loles García
Maquillaje y peluquería: Eva Fontela
Sonido: Albert Manera y Alvaro López
Ayudante de dirección: Fernando Trullols
Casting: Luis San Narciso y Tonucha Vidal

Los mejores consejos de los mejores profesionales

20 AÑOS DE EXPERIENCIA MARCAN MUCHAS DIFERENCIAS

SERVICE VISION

Servicevision se consolida en sus nuevas instalaciones. 13000m² con platós, departamentos de alquiler, cámaras, luces y grips y fabricación.

Rotundo éxito de nuestros equipos y técnicos en la cobertura de los Juegos Olímpicos de Beijing'08. 23 cabezas estabilizadas en helicóptero, coches, barcos, cables, etc.

Equipos de última generación en 35mm, 16mm, RED y HD. Actualizaciones periódicas de todos nuestros equipos. Gamas completas en HMI, ARRI SUN, KINO FLO, incandescencia y accesorios.

Preparada para todo tipo de rodajes y situaciones. Grúas telescópicas, dollys, Scorpio estabilizadas, camera car, Scorpio crane, etc.

SERVICEVISION USA
12035 Shermann Way - North Hollywood
CA 91605 USA - Tel. +18186231970
www.servicevisionusa.com

SERVICEVISION SYSTEM, S.A.
Ríos Rosas, 20 - 08940 Cornellà de Llobregat, Barcelona
Tel. 93 223 86 30 - Fax 93 223 86 31
www.servicevision.es

En la primera secuencia de la playa se dejaron un ambiente muy cálido incluso para los tonos de piel. Se trabajó unos paisajes idílicos, tocando en etalonaje cielos, nubes, mar o parajes por partes separadas. Fotogramas.

Vemos aquí una referencia exacta de la transformación, con la presencia de la imagen de rodaje y el fotograma etalonado.

Noche con lluvia. Es una de las secuencias de las que Daniel se siente más orgulloso a nivel de look. Fotogramas.

Discoteca, juicio y flashbacks

Para la primera escena del juicio, la de tonos fríos, Daniel decidió, junto con José Luis Rodríguez, su gaffer y eterno aliado, utilizar cuatro 18kw HMI entrando por las ventanas y llenar la habitación de humo Cracker para marcar los haces de luz. Dentro sólo hubo una Flat Head con Kino flo para realzar el rostro de Mario. Pusieron telas y sticos negros para evitar el rebote de las paredes y crear mas contraste.

En la discoteca Daniel buscó un ambiente totalmente distinto, mágico, que fuera nuevo en la película, así que decidió bañar el espacio entero de azul. "Utilizamos unos 40 *kinos* de 4x4 con tubos azul chroma. Lo mezclamos con strobes y cegadoras. En esta escena, H y Babi se besaban por primera vez. Para enfatizar la sensación de electricidad que sentían los personajes creamos una combinación de técnicas: una dolly

de 360 grados para ver cómo el mundo daba vueltas cuando se tocaban y el obturador abierto intermitentemente, creando así destellos en las altas luces que se desplazan verticalmente en el fotograma. Yo mismo operaba este aparato mientras giraba en la dolly circular, y cuando se tocaban o se besaban, lo accionaba", explica Daniel.

Para las escenas de flashbacks y peleas de Mario, para romper con la realidad y mostrar su naturaleza imprevisible y violenta. Se rodó alterando la velocidad durante los golpes, pasando desde 12 fps hasta 100fps, con una obturación de 90 grados.

Cuidados primeros planos

Daniel siempre hace una prueba con los actores principales antes de rodar y es sentarlos en una silla, con un fondo negro y filmar un plano corto, mientras él mismo maneja una única fuente de luz, un Kino flo de cuatro tubos de 60 cm., de lado a lado del rostro. Desde un contraluz total, a luz lateral, frontal, lateral opuesto y contraluz. Esto desde altura de ojos, desde 45 grados superior y finalmente desde 45 grados inferior. "Así puedo ver todos los ángulos de luz y cómo afectan a la fotogenia del actor. Con el telecine a una luz, lo estudio y decido qué luz sienta mejor a esa persona para cada escena", explica Daniel.

Con María, que tiene una piel increíble, blanca y delicada, con ángulos muy marcados, la mejor luz es la misma que se utilizaba para las bellezas clásicas de los 50, desde arriba a 45 grados, un poco lateral y añadiéndole un rebote grande blanco, por debajo para rellenar las sombras y levantar el brillo de sus ojos. "También la luz totalmente lateral le sentaba de maravilla, como en la escena de los tatuajes, donde se iluminó con la misma lámpara de la camilla, corregida de color y con un pedazo de Light Grid Cloth". concluye Daniel.

Super 35, filtraje y película

Fernando y Daniel decidieron desde el principio que esta historia tenía que ser contada de manera épica porque así es como la vivían los personajes. Cuando dos adolescentes se enamoran y parece que el mundo es infinito, las posibilidades se extienden más allá de los límites de la realidad. El lienzo del scope permitía transmitir esta sensación de magnitud. Para el segundo acto de la película, cuando H y Babi se enamoran, Daniel usó un filtro Classic Soft 1/4 para suavizar el contraste. La emulsión por la que se decantó Daniel fue Kodak 5219 500 T. Había muchísimas situaciones de exterior e interior noche, donde necesitaba el máximo de latitud para capturar las luces de ciudad, del puerto, etc., por eso decidió unificar la película y rodarla toda con la misma emulsión.

Etalonaje

Daniel quiere subrayar que ha sido muy importante la forma en que tanto Angel Martín como Eladio, de Technicolor, se han involucrado en esta producción.

Antes de que comenzara el rodaje, Daniel y Noemie Dulau (etalonadora de Technicolor) hablaron sobre cuáles eran las expectativas estéticas para esta película. Era fundamental no proceder a un simple telecine técnico sino asentar los criterios del etalonaje de la película desde el primer día de rodaje, con el propósito de acostumbrar a todo el equipo de posproducción a las intenciones finales del color. El negativo venía muy marcado de rodaje, lo que permitió establecer ya el nivel de contraste y de brillantez que deseaban tener luego en la fase de posproducción digital. En general

"Decidimos crear nuestro propio universo sin atarnos a la realidad, ni al libro, ni a la película italiana, que a mí siempre me pareció muy seca, pobre y falta de energía visual"

Secuencia de la llegada de H al baile organizado por la familia de Babi. Las imágenes superiores son foto fija, las inferiores son fotogramas.

La secuencia de la piscina es una de las más plásticas de toda la película. Fotogramas.

"En cuanto a luz, el mundo de H está lleno de colores óxidos, tierra y verdes industriales pero llenos de vitalidad. Mezclando tungsteno con fluorescentes verdes y gelatinas Straw con Plus green, etc. Para ella, colores pastel, blancos y verde manzana, azul clarito, con una luz blanca más suave, siempre rebotada o a través de grandes palios"

no dudaron en reforzar las zonas de sombras de la imagen o en potenciar bastante las altas luces, buscando siempre como resultado una imagen más sofisticada, más estética. También se hicieron pruebas en Lustre para que Daniel viese qué márgenes tenía a la hora de rodar y qué tipo de texturas y posibilidades le ofrecía el proceso de digital intermediate usando plugins del Lustre versión 2011. Eligieron texturas para pieles y tratamientos y efectos para ciertos brillos o altas luces que trabajaron a la vez que el color.

Tres metros sobre el cielo es una historia de amor y tanto Daniel como Fernando decidieron darle mucha importancia a la estética, a la composición de los planos y al color. El propósito en etalonaje fue reforzar este universo romántico, aprovechando todas las ventajas de trabajar con el intermediate digital.
La idea principal era recrear un ambiente envolvente para remarcar la atracción entre H y Baby. Trabajaron siempre sus caras y tonos de piel aparte, para darles una pureza de expresión y una limpieza visual que tenían que resultar atractivas para el espectador. Para ello, suavizaron las texturas de las pieles, resaltamos el brillo de un ojo, remarcando con *sharpen* una pupila o un labio en un momento preciso. A veces se ayudaron también con la banda sonora que dirigía nuestra mirada en puntos particulares de la imagen en momentos muy precisos, y añadieron un detalle de componente de color o de textura. La secuencia del primer beso delante de casa de Baby es un perfecto ejemplo de ello.

Para la primera escena del juicio, la de tonos fríos, Daniel decidió utilizar cuatro 18kw HMI entrando por las ventanas y llenar la habitación de humo Cracker para marcar los haces de luz. Dentro sólo hubo una Flat Head con Kino flo para realzar el rostro de Mario. Pusieron telas y sticos negros para evitar el rebote de las paredes y crear mas contraste. Fotograma.

En algunas secuencias decidieron potenciar la magia de la historia de amor jugando con tonos muy cálidos y trabajando con texturas un poco surrealistas. En la primera secuencia de la playa dejaron un ambiente muy cálido incluso para los tonos de piel. Trabajamos unos paisajes idílicos, tocando cielo, nubes, mar o parajes por partes separadas. Añadieron efectos de textura como tipos de soft y blur. En la secuencia de la discoteca potenciaron mucho las altas luces que se disparaban durante los flashes de luces y las difuminaron. Suavizaron también medios tonos, centrándose en el personaje de Babl, que tenía que ser la estrella. Muchos momentos de la película tenían que resultar idílicos y no dudaron en aprovechar las herramientas que ofrece el soporte digital para potenciar lo que plasmaba ya la fotografía de Daniel.

Otro momento de etalonaje fue el tratamiento de los tres flash back de la película. Durante su juicio, H recuerda fragmentos de la pelea que le llevó a los tribunales. La puesta en escena marca ya de por sí la intensidad del momento, pero al etalonar Daniel tuvo la idea de remarcarlo dejando la imagen totalmente roja, reforzando así el drama psicológico de H en aquel instante y toda la locura que le llevo a cometer este acto. Funcionó muy bien y Fernando aceptó la propuesta a pesar de haber vivido con estas imágenes en color durante todo el montaje. Otro flash back es el de la habitación de H. Allí se trató de resaltar la dulzura del momento entre H y su madre pero sin perder el efecto dramático y de tensión que emanaba de esta escena; trabajaron a H y a su madre con un tratamiento de color más calido, luminoso, y al contrario dejaron el resto de la habitación mucho más sobria, con un ambiente desaturado y duro. Por último, usaron el blanco y negro y un alto contraste para el flash back de la secuencia completa de la pelea. La intención era reforzar la consistencia de la secuencia, resaltando las expresiones de la cara de H, la dureza del instante y la violencia de la situación. El único elemento de color que se mantuvo fue el bolso de la madre para no perder la trama narrativa.

A lo largo de las sesiones de etalonaje el objetivo fue poner de relieve la elegancia de la fotografía, intentando enseñar toda la belleza de los personajes. Buscaron unos colores puros y cuidaron mucho los detalles de la imagen, trabajando cada plano, cada secuencia como una composición, un cuadro con su propia estética y su propia fuerza.

Travelling de 360 grados en la terraza de la casa de la playa. Foto fija y fotograma.

Ficha técnica

Formato: 2,35:1
Cámaras: Arri 435, Arri 235 y Arricam LT
Opticas: Zeiss UltraPrime y zoom Angenieux Optimo 17-80mm.
Emulsión: Kodak Vision3 5219 500 T
Etalonaje y laboratorio: Technicolor

Se utilizaron quads con la cámara anclada para los planos cortos de las actrices que iban atadas a los conductores y en otras ocasiones con brazos estabilizados para seguir a las motos a gran velocidad.

Ispansi (¡Españoles!)

Autor: Tote Trenas, AEC / Fotos: Julio Recuero, Alain Patre y Tote Trenas

35 mm · 3P · 2,35 · 4K

La trama de ISPANSI gira alrededor de la odisea de los "niños de la guerra" y sus acompañantes. Huyendo de la Guerra Civil Española se vieron inmersos en uno de los episodios más cruentos de la Segunda Guerra Mundial: la invasión de Rusia por las tropas de Hitler. Considerábamos que esta historia se merecía un tratamiento épico, así que optamos por rodar en 35 mm. –3 perforaciones, para ahorrar el 25% de negativo y costes de laboratorio sin menoscabo de la calidad, con relación de aspecto 2,35– y escanear posteriormente el negativo en calidad 4K.

Sinopsis

La película pretende ser ante todo un encuentro entre las dos Españas, representadas en este caso por dos enemigos de la guerra civil: una mujer de derechas y un comisario político republicano, los dos con un ideal compartido: salvar un convoy de niños españoles en la Unión Soviética, de Stalingrado al Volga, durante la Segunda Guerra Mundial. La historia está inspirada en varios hechos reales, narra los odios y pasiones de dos mundos enfrentados en lo ideológico pero cercanos en lo compasivo y en lo humano.

Prólogo

Ispansi nace cuando Carlos Iglesias presentaba *Un franco 14 pesetas* en el Festival de Cine de Valladolid. En una cafetería le llamó la atención una elegante mujer de cierta edad. Se preguntó como habría transcurrido su vida. Se imaginó que podría haber sido una mujer de derechas cuyas circunstancias personales le habrían llevado a acompañar a los "niños de la guerra". Así surgió el personaje de Paula. Se puso en contacto con algunos supervivientes y les pidió que le narraran sus experiencias. Finalmente se imaginó a él mismo, Álvaro, como antagonista de la historia. Con estos elementos elaboró, en tiempo récord, un espléndido guión.

Quiso la casualidad que Antena 3 le hiciera una proposición que no podía rechazar: si protagonizaba la continuación de la superpopular *Manos a la obra*, le producirían una película como director. El proceso se puso en marcha pero la cadena se retiró, como lo haría posteriormente de *La voz dormida*, de Benito Zambrano. Una distribuidora-productora bastante importante que se había mostrado muy interesada le hizo una oferta vergonzante: "producirla" si conseguía el 100% de la financiación y dos actores de renombre. Otro "amigo" le dijo que le resultaba imposible conseguir ninguna aportación, pero estaba dispuesto a ejercer de productor ejecutivo a cambio de una espléndida remuneración.

Tras muchas respuestas negativas decidimos liarnos la manta a la cabeza y formar una productora de nombre no demasiado original, 1 Franco 14 Pesetas. Gustavo Ferrada, a la sazón responsable del área de cine, se enamoró del proyecto y nos ofreció todo el apoyo de Televisión Española. Envié el guión a Antonio Pérez –con quien colaboro regularmente desde hace más de 20 años: *Solas, Fugitivas, La Semana que viene, sin falta…*– que se incorporó rápidamente al proyecto, propiciando la entrada de Canal Sur y el apoyo de Andalucía.

Localizaciones

Buscábamos extensas llanuras nevadas, ríos y lagos helados, aldeas, estaciones y trenes de vapor. La aparición de un posible coproductor búlgaro nos encaminó hacia su país. Hicimos una extensa búsqueda en la que encontramos localizaciones maravillosas, alguna de las cuales creo haber reconocido en la espléndida *Camino a la libertad*. Cuando estábamos a punto de comenzar el rodaje nos dimos cuenta de que las dificultades logísticas superaban nuestras posibilidades y decidimos abortarlo y retrasar el rodaje al invierno

"A priori el mayor problema técnico era retratar los extensos paisajes nevados poniendo a prueba los límites de latitud y contraste. Hice pruebas sobre soporte digital con resultados muy aceptables. Sin embargo, me decidí por el sistema ideal: rodar en 35 mm. , escanear en 4K, tratar la imagen digitalmente y, posteriormente, filmarla para conseguir un internegativo de 35 mm. del que sacar las copias de exhibición"

Utilizamos mucho los palios, tanto para filtrar nuestras luces como la solar.

En ocasiones Jesús y su equipo tuvieron que hacer complejos inventos para colocar y controlar la luz.

En el lujoso hotel de los montes Urales contrasta la calidez artificial del dormitorio con la natural frialdad que caracteriza la luz de la galería exterior.
Derecha: Un Cine Par desde el tejado y una pantalla en trípode gigante potenciaban la luz de la galería.

"El montaje final está estructurado a base de continuos saltos de tiempo y de lugar por lo que también va cambiando continuamente el tratamiento de la imagen"

En este rodaje Tote Trenas, a la izquierda, se reencontró con las manivelas de la maravillosa Arri Head II. A la derecha, el auxiliar de cámara Saúl Oliveira.

siguiente. Tuvimos suerte porque apenas nevó en los lugares elegidos. Desechada Bulgaria, Carlos volvió la mirada hacia su querida Suiza. Pensó en la región del Jura, una de las planicies más altas de Europa, en la que la nieve está prácticamente asegurada. Con la tarjeta de presentación de *Un franco 14 pesetas* en el país alpino nos recibieron con los brazos abiertos e incluso nos ofrecieron apoyo económico.

En el Jura encontramos casi todo lo que buscábamos y el guión sufrió algunos retoques para ajustar el resto. Las construcciones eran muy parecidas a las de la zona rusa de los alemanes del Volga –llamada así porque fue repoblada por la zarina con emigrantes alemanes y suizos que mantuvieron su lengua, costumbres y estilo arquitectónico– en la que se desarrolla parte de la trama. Además, la menor distancia, unos 1.500 km. desde Madrid, permitiría el desplazamiento de materiales y la participación de proveedores de nuestra industria tan necesitada de actividad.

Casi toda la parte española de la trama transcurría en Madrid. Sin embargo, la falta de apoyo de Comunidad y Ayuntamiento hizo que nos centráramos exclusivamente en Sevilla. Es sorprendente que mientras hay ciudades y regiones que dirigen sus esfuerzos a captar rodajes, las autoridades madrileñas apoyen tan poco al sector audiovisual.

Salimos ganando porque rodar en Sevilla resulta siempre muy gratificante. La directora artística, Lala Obrero, consiguió unas localizaciones maravillosas, comparables a los fabulosos paisajes ruso-suizos, en las que recreamos tanto el mundo sevillano como las propias calles de Madrid.

Preparación

Ispansi se desarrolla en una gran variedad de dimensiones espacio-temporales: Madrid en 1931 y comienzos de la guerra (verano); Sevilla en 1936 y finales de los cincuenta; la estepa (otoño e invierno) y la ciudad de UFA en los años cuarenta; y Moscú a finales de los cincuenta (primavera) y en los sesenta-setenta (invierno).
Teníamos que resolver todas estas situaciones rodando la parte rusa –exteriores e interiores– en Suiza (Jura y alrededores) durante una semana de otoño y seis de invierno. Para la parte española de la trama disponíamos de dos semanas en Sevilla (invierno–primavera).
Desde que leí el guión me propuse dar un tratamiento fotográfico distintivo a cada una de las múltiples situaciones planteadas. Así ayudaría al desarrollo dramático de la historia y facilitaría la comprensión por parte del espectador. El montaje final está estructurado a base de continuos saltos de tiempo y de lugar por lo que también va cambiando continuamente el tratamiento de la imagen. Había que conseguir que las transiciones fotográficas fueran evidentes pero, al mismo tiempo, fluidas para evitar el rechazo o la incomodidad del espectador.

En la secuencia del sótano, los personajes reciben el rebote en el suelo de unas potentes luces que llegan desde las altas ventanas.

De todas las situaciones planteadas, el nudo de la trama me pareció la más novedosa e interesante desde el punto de vista de la imagen. Transcurre entre el primer ataque aéreo que sufre la comitiva y su llegada a UFÁ. A pesar de que existían instalaciones de luz eléctrica, le propuse a Carlos que prescindiéramos de la luz artificial, como si no funcionara a causa del conflicto bélico. Durante

El mayor problema técnico era retratar los extensos paisajes nevados sobre los que circulaban nuestros oscuros personajes poniendo a prueba los límites de latitud y contraste.

Equipo técnico

Productor: Antonio Pérez, Robert Boner
Productor ejecutivo: José Triana, Pablo García
Director y guionista: Carlos Iglesias
Script: Margarita Fernández
Dirección de producción: Eduardo Santana
Dirección artística: Vicente Mateu, Lala Obrero
Vestuario: Eva Arretxe
Director de fotografía: Tote Trenas
Jefe de sonido: Julio Recuero
Mezcla de sonido: Jorge Marín
Montador: Miguel Angel Santamaría
Música: Mario de Benito
Maquillaje: Almudena Fonseca, Pepe juez
Ayudante de dirección: Antón Zabala
Efectos digitales: Manu Horrillo

"Uno de los principales problemas de rodar en la nieve es que los personajes se mueven en una especie de limbo blanco con luz envolvente y ausencia de contraste. Previéndolo, Jesús había fabricado grandes bastidores blancos y negros y de espejo que nos permitían potenciar o cortar la luz y controlar así el contraste en lugares de difícil acceso a grandes luminarias"

esta fase, en la que transcurre la mayor parte del metraje, sólo hay una secuencia en la que tiene presencia. Curiosamente se trata una situación diurna. Al abrigo de la luz de una tulipa, discuten con el jefe de estación la adjudicación de una máquina, mientras unos rayos de sol otoñal entran por los ventanales.

A priori el mayor problema técnico era retratar los extensos paisajes nevados sobre los que circulaban nuestros oscuros personajes poniendo a prueba los límites de latitud y contraste. Hice pruebas sobre soporte digital obteniendo resultados muy aceptables. Sin embargo, me decidí por el sistema ideal desde mi punto de vista. Rodar en 35 mm. , escanear en 4K, tratar la imagen digitalmente y, posteriormente, filmarla para conseguir un internegativo de 35 mm. del que sacar las copias de exhibición.

Tanto Fuj como Kodak cuentan con excelentes emulsiones para captar el ambiente deseado. La presencia de un coproductor suizo encargado de aportar el negativo nos hizo decidirnos por su proveedor habitual, Kodak. Para la parte otoñal elegí la emulsión Vision2 50D y en el resto utilicé la Vision2 Expression 500T.

Equipo

Cuando el convoy invadía una inmaculada zona de nieve virgen, era fundamental disponer de al menos tres emplazamientos de cámara antes de que la nieve se echara a perder. Desde el principio, el proyecto estaba diseñado para rodar regularmente con dos cámaras, apoyadas, cuando fuera necesario, por una tercera.

Utilizamos dos equipos Arricam –modelos ST y LT– apoyadas por una Arri 535, precisamente la que había estrenado hacía trece años antes en el rodaje de *La buena estrella*. Esta es una de las grandes diferencias entre los equipos de vídeo y los de cine. La electrónica se queda obsoleta rápidamente y una cámara cinematográfica es prácticamente

Casa de Paula.
En algunas secuencias acentué el contraste utilizando luces directas sin ningún tipo de relleno y evitando la luz reflejada en las paredes con paños negros.
El 12 kw. conseguía mantener el efecto día a pesar de que era prácticamente de noche.

El fuego de la caldera es la única fuente luminosa en la cabaña del cosaco.

eterna. Mientras el hardware-software es un todo en el mundo digital, en el analógico hay una clara separación entre un hardware básico –cámara– y el software –película y procesos posteriores– que evoluciona independientemente de aquel.
De poco vale contar con excelentes cámaras si no cuentas con un buen juego de ópticas. En lugar de repetir lentes para los dos equipos, decidí recurrir a un extenso juego de Zeiss Master Primes 1.3 (18, 21, 25, 27, 32, 40, 50, 65, 75 y 85 mm.) completado con dos teleobjetivos: Zeiss Ultra Prime 1.9 (135 y 180 mm.) y un Canon de 300 mm.
Por acuerdos de coproducción, tanto la grúa como el material eléctrico –con abundancia de HMIs Arri entre 200 w. y 18 kw.– los proporcionaba la productora suiza.
No renuncié, sin embargo, a llevarme una maleta de leds Rosco tan útil en multitud de situaciones.
En cuanto a la gente, recurrí a mi equipo de máxima confianza. Paco Sánchez Polo, segundo operador. Jesús Villafáñez al frente de un equipo eléctrico compuesto por sus hermanos, con algún refuerzo suizo. Alfredo Díaz jr. manejando la grúa. Ramiro Sabell jr. y Aaron López cuidando de que las imágenes estuvieran a foco. Saúl Oliveira,

"Siempre que los movimientos me lo permitían, prefería controlar la luminosidad disminuyendo el ángulo del obturador. He recurrido frecuentemente a la obturación, sobre todo durante las nevadas para conseguir que los copos tuvieran más presencia y definición"

En las escenas nocturnas reinan las sombras sólo rotas por la cálida luz de velas, faroles o lámparas de petróleo.

Muchas veces retratamos el interior desde el exterior y viceversa.

Usúe Sanz y David Escobar encargándose de que los equipos estuvieran siempre a punto y Estefanía Pérez del video assist.

Rodaje

Transcurridos más de dos años desde que empezamos a hablar de *Ispansi* nos trasladamos a Suiza para aprovechar el espléndido otoño del Jura. Fue una semana de intenso trabajo que sirvió para acoplar un equipo de muy diversa procedencia.

Los resultados fueron bastante buenos. Rodamos casi todo lo que estaba previsto y Miguel Santamaría pudo hacer un breve montaje que sirvió para aumentar la confianza en la película.

Pero lo mejor es que nos permitió rectificar algunas decisiones. La más importante fue la de "españolizar" lo más posible la película. La comunicación y las relaciones con el equipo suizo eran muy buenas. Sin embargo, al tratarse de una cinematografía poco prolífica, les fallaba la experiencia.

Donde la luz artificial se hace más notable es en el apartamento moscovita que Álvaro comparte con otras familias.

La nieve

Meses después regresamos dispuestos a enfrentarnos a unas duras condiciones de trabajo en lo más intenso del duro invierno suizo. El director de producción, Eduardo Santana, nos reservaba una grata sorpresa. Los deliciosos guisos de Rafael sustituyeron las frías salchichas y otras delicias gastronómicas suizas que habíamos disfrutado en otoño.

Nuestro horario de rodaje normal comenzaba de noche a las ocho de la mañana y discurría hasta las seis de la tarde, también de noche. Habitualmente la luz, más bien la ausencia de luz, nos hacía cortar hacia las cuatro. Tras una dura jornada, a veces con temperaturas inferiores a los -20 grados, resultaba muy gratificante enfrentarse a una excelente comida caliente. Contribuí a esa sensación de bienestar con vino de las Bodegas del Real Cortijo de San Isidro y jamón de Guijuelo con el que había sido multado porque el sonido de mi teléfono móvil estropeó una toma en otoño.

Uno de los principales problemas de rodar en la nieve es que los personajes se mueven en una especie de limbo blanco con luz envolvente y ausencia de contraste. Previéndolo, Jesús había fabricado grandes bastidores blancos y negros y de espejo que nos permitían potenciar o cortar la luz y controlar así el contraste en lugares a los que el acceso de grandes luminarias era problemático.
Cuando podíamos llegar con nuestros aparatos, los usábamos directos para emular a los rayos solares o filtrábamos el HMI 18 kw. o el Cine Par 12 kw. con bastidores de Silent frost o palios de Grid cloth si queríamos una luz más suave.
La meteorología tuvo un comportamiento excelente y el plan de trabajo la suficiente flexibilidad para aprovechar las condiciones que más nos interesaban. Los suizos debían creerse que estábamos locos cuando recibíamos con algarabía las más intensas nevadas y tratábamos de aprovecharlas trabajando con la mayor intensidad. Especialmente

A pesar de la dureza climatológica, el equipo trabajó a buen ritmo.

duros fueron los helados rodajes nocturnos. Sobre todo para niños y actores que debían llevar el vestuario de la época.
Como ya he apuntado, la imagen de esta fase de la película se caracteriza por unos fríos ambientes en los que reina la blancura de la nieve matizada, a veces, por cálidos rayos de sol. Los intensos ocres y pardos del otoño son la única excepción. Los interiores reflejan el contraste entre las zonas que apenas reciben luz y aquellas cercanas a la claridad que proporcionan puertas y ventanas. En las escenas nocturnas reinan las sombras sólo rotas por la cálida luz de velas, faroles o lámparas de petróleo.
Siempre que la localización lo permitía intentamos relacionar exteriores casi blancos e interiores muy oscuros. La cámara retrata el interior desde la calle, empieza en el interior y acaba fuera o hace lo contrario. A veces la medida de la luz reflejada daba más de ocho

tesa
Investigar nos permite soñar

tesa,
el especialista en cintas adhesivas, te ofrece toda la gama que necesitas para la Industria del Arte y el Espectáculo

Soluciones para el futuro.
Invertimos tiempo y esfuerzo en la investigación de nuevos productos y soluciones a medida, que cubran las necesidades que reclama el mercado más exigente.

tesa
tesa tape s.a.
Ctra. de Mataró a Granollers, Km 5,4 · 08310 Argentona (Barcelona) - Tel. 93 758 33 00 - Fax 93 758 33 90 E-mail: tesa.industria@tesa.com / Internet: www.tesatape.es

www.margapublicitat.com

stops de diferencia entre ambos. Jesús y su equipo tuvieron que montar complicadas estructuras para hacer llegar abundante luz, que resultara inapreciable, a las zonas más oscuras. Suaves variaciones de diafragma ayudaban a compensar.

He procurado rodar toda la película utilizando mi diafragma habitual, 2.8, salvo que conviniera aumentar o reducir la profundidad de campo. No he utilizado filtros de color, reservando las correcciones cromáticas a las fuentes de luz y el proceso de etalonaje. Los únicos filtros que han acompañado al polarizador, casi siempre presente para matizar el contraste, han sido los neutros degradados –en contadas ocasiones– o totales cuando había exceso de luz.

"Siempre que la localización lo permitía intentamos relacionar exteriores casi blancos e interiores muy oscuros. La cámara retrata el interior desde la calle, empieza en el interior y acaba fuera o hace lo contrario"

Aunque siempre que los movimientos me lo permitían, prefería controlar la luminosidad disminuyendo el ángulo del obturador. He recurrido frecuentemente a la obturación, sobre todo durante las nevadas para conseguir que los copos tuvieran más presencia y definición.

Moscú

Como contrapunto al tratamiento de las imágenes de las aldeas, las luminarias artificiales tienen una presencia muy evidente en las escenas que se desarrollan en las ciudades rusas. Incluso en zonas con importante presencia de luz natural. En el lujoso hotel de los montes Urales contrasta la calidez artificial del dormitorio con la natural frialdad que caracteriza la luz de la galería exterior. Lo mismo sucede en el Centro Español de Moscú cuando se reúnen para celebrar la autorización para volver a España. Pero donde esa mezcla se hace más notable es en el apartamento moscovita que Álvaro comparte con otras familias.

España

La luz es más cálida y envolvente en las secuencias españolas. Vegetación, arquitectura, ornamentación y color contribuyen a crear una acogedora atmósfera lo más opuesta posible al ambiente soviético, resaltando la diferencia entre los dos universos de Paula. La dialéctica entre ambos mundos centra la filosofía de la película y me pareció importante que el tratamiento de la imagen ayudase a evidenciarla.

La luz es más cálida y envolvente en las secuencias españolas. Vegetación, arquitectura, ornamentación y color contribuyen a crear una acogedora atmósfera lo más opuesta posible al ambiente soviético, resaltando la diferencia entre los dos universos de Paula.

Palios y Banderas Rosco

Palios

Rosco dispone de palios para los bastidores utilizados en la producción de cine, video y televisión, en cualquier tamaño y terminación.

Los Palios Rosco se fabrican con materiales necesarios para controlar efectos de luz como difusión, reflexión, intensidad y temperatura de color.

También están disponibles textiles en diferentes colores, como molton negro, gris y blanco y tejidos para composición digital, como Chroma y Digicomp.

Todos los materiales vienen terminados con ojetes y cintas para atar así como cinchas en los bordes para reforzar los palios.

Banderas

Las banderas Rosco se fabrican con marco de acero y en textiles como Molton, Gasa y Seda. Llevan una cincha fuerte alrededor del marco que las hace resistentes, ligeras y fáciles de manejar.

Están disponibles en seis tamaños estándar.

rosco tex™

Rosco Ibérica, S.L.
C/ Oro, 76. Polígono Industrial Sur
28770 Colmenar Viejo, Madrid
Tel.: +34 918 473 900 | Fax: +34 918 463 634
E-mail: info-spain@rosco-iberica.com
www.rosco-iberica.com

La iglesia está iluminada con varios HMIs medianos filtrados por un palio 6x6 y un 12 kw. rebotado a la cúpula. La luz que penetra al abrir la puerta es del sol.

Como rodamos toda España en Sevilla, había que integrar en las imágenes algún elemento madrileño. Un palio 6x6 chroma colgado del edificio de enfrente nos permitió divisar la cúpula de San Francisco el Grande desde el salón de la acaudalada familia.

Posproducción

Finalizado el montaje volvimos al negativo original para escanear a 4K los planos seleccionados. Los archivos así producidos se conformaron de acuerdo con la EDL.

A partir de este material comenzamos el proceso de etalonaje utilizando el Baseligth Four. Si en otros trabajos –*Cuéntame*… incorpora máscaras en casi todas las secuencias– el proceso es muy complejo, en *Ispansi* ha sido bastante básico. Casi todo estaba previsto en el momento del rodaje y se rodó –horarios, iluminación, condiciones, etc. – de la manera más adecuada para obtener el resultado deseado. En la mayoría de las escenas se trataba simplemente de apretar los negros, ajustar la luminancia y reducir el espectro cromático acentuando levemente las dominantes frías o calientes. En algunas ocasiones aliviamos las transiciones interior-exterior con

FUJIFILM

Encuentro entre un líder y una primicia de la industria cinematográfica.

No importa cómo se han captado las imágenes,
todas acaban pasando por un proceso crítico.

www.fujifilm.es

FUJIFILM RDI Digital Intermediate
específicamente diseñada y optimizada por Fujifilm
para uso con la ARRILASER.

Cuando trabaje con la ARRILASER, exija FUJIFILM RDI.

FUJIFILM
MOTION PICTURE FILM
REFINING IMAGES

cambios dinámicos de la corrección cromática y la luminancia. No creo que utilizáramos más de diez máscaras en todo el metraje.
Este proceso se completó con la definición del encuadre final. Como habíamos impresionado toda la superficie del negativo comprendida en 3 perforaciones, nuestra imagen tenía una relación de aspecto 1,78:1. El objetivo era una imagen de aspecto 2,35:1. Para conseguirlo podíamos mover verticalmente el encuadre hacia arriba o hacia abajo, lo que nos permitía además salvar algún micro, evitar vías del travelling o dar más intención a la composición. El hecho de haber escaneado el negativo a gran calidad nos permitía incluso hacer algunas correcciones laterales ampliando ligeramente la imagen sin sufrir una pérdida de calidad apreciable.
Finalizado este proceso, ya disponíamos del DI (Intermediate Digital) a partir del cual pudimos hacer un DCP 4K (Digital Cinema Package) para proyectarlo digitalmente.
La experiencia resultó realmente espectacular. La pantalla se puebla de unas imágenes que transmiten toda su fuerza en la máxima calidad.

El palio de tela croma nos permitió incrustar el tren.

Laboratorios

Durante el rodaje en Suiza revelamos negativo y telecinamos

en Egli Films, de Berna. Desde que en 1988 rodé *Suéltate el pelo* en México no había sufrido tanto.
Un día rayaron casi todo el negativo. En otra ocasión tuvieron problemas con el abastecimiento de agua y se cargaron la secuencia final que tuvimos que repetir entera. Su regalo final nos llegó en el escaneado: el negativo estaba supersucio, lleno de picos y rayas que hubo que limpiar digitalmente. Parece mentira que en un país tecnológicamente tan avanzado como Suiza pueda subsistir este laboratorio tercermundista.
Technicolor reveló y telecinó correctamente el negativo rodado en Sevilla.
El siguiente paso era el filmado del DI para obtener un Internegativo del que generar copias en 35 mm. Para decidirnos realizamos un doble test. Seleccioné un par de minutos de planos representativos e hicimos dos masters, uno en 4K y el otro en 2K. Enviamos ambos archivos a Technicolor y Nordisk Films en Dinamarca.
Visionamos los filmados en la excelente sala de Technicolor. Me abstuve de opinar por mi relación con el laboratorio danés. Los test provenientes del DI 4K estaban muy bien aunque, en palabras de Carlos, eran "demasiado perfectos" y quizá suscitaran la frialdad del espectador. Con respecto a los realizados a partir del DI 2K, opinó que el de Nordisk, realizado según el Cinevator System a 25 ips, acentuaba más el tono épico de las imágenes mientras que el realizado con el Arri Laser producía una imagen más televisiva.

Epílogo

Director, actores, productores y parte del equipo volvimos a encontrarnos en el Gran Teatro de Huelva. La primera copia estándar acababa de llegar de Copenhague y nadie la había visto. Esta insólita solución acentuaba los nervios. No sabíamos ni siquiera si la sincronía era correcta. A pesar de la falta de calidad de la proyección –¿por qué no la cuidan algunos festivales que se llaman de cine?– la magia de la sala oscura volvió a funcionar y el público eligió *Ispansi* como su película favorita distinguiéndola con su premio.

Ficha técnica

Relación de aspecto: 2,35:1
Cámaras: Arricam ST y LT, y Arri 535
Negativo: Kodak Vision2 50D y Vision2 Expression 500T
Opticas: Zeiss Master Primes 1.3 (18, 21, 25, 27, 32, 40, 50, 65, 75 y 85 mm.), Zeiss Ultra Prime 1.9 (135 y 180 mm.) y Canon 300 mm.
Etalonaje: Evasión Digital
Laboratorios: Egli Films (Berna) y Technicolor Madrid
Filmado: Nordisk Films

"En etalonaje, mayormente tratamos simplemente de apretar los negros, ajustar la luminancia y reducir el espectro cromático, acentuando levemente las dominantes frías o calientes. A veces aliviamos las transiciones interior-exterior con cambios dinámicos de la corrección cromática y la luminancia"

Suscríbete a cameraman

Revista de los profesionales del cine, la publicidad y la ficción de TV

Edición Digital ¡por sólo 20 euros al año!

Y podrás disfrutar de todos las revistas editadas, desde el número 1

Disfruta de Cameraman en su edición digital

La suscripción a la edición digital te permitirá disfrutar de la revista **el día 1 de cada mes** (10 números al año). La revista es **idéntica a la versión en papel.** Una de las ventajas que conlleva la suscripción digital es que no tienes que esperar los 10 días, aproximadamente, que se precisan para los trabajos de imprenta y reparto por Correos. También **evita las contingencias del servicio:** retraso en el reparto, estancias dilatadas fuera del domicilio, robo de la revista del buzón…

Para saber cuándo está disponible, **no tienes que preocuparte de nada.** Recibirás un email que, con tu clave, te permitirá acceder directamente a la revista y disfrutarla en tu ordenador.

Mientras tu suscripción esté en vigor, **podrás acceder a todas las revistas publicadas hasta la fecha, desde el nº 1.**
Otras publicaciones sólo te dan opción a los números publicados durante el periodo de suscripción, con nuestra política de suscripción digital podrás consultar todo lo publicado hasta la fecha. Esto supone una gran ventaja, pues **si hay artículos antiguos que te interesen y no sabes cómo conseguirlos, de esta manera los tienes a tu disposición.**

Crea tu propia hemeroteca. La herramienta Doopaper, con la que se visualiza la publicación, te da la opción de **bajarte la revista en pdf**, de modo que puedes crear tu propia hemeroteca de Cameraman, y si en algún momento te encuentras en un lugar si conexión a la red, puedes consultarla igualmente.

Precio realmente bajo. Cosideramos que por sólo 20 euros poder disfrutar, en este momento, de **42 revistas publicadas** es un precio casi simbólico para una publicación profesional de esta calidad.

Cameraman en edición de papel

Si sigues apreciando el placer de la lectura en papel, la suscripción anual (10 números anuales) para España es de 60 euros y la bianual de 100 euros. Para el extranjero, la suscripción anual es de 100 euros y la bianual de 180 euros.

Para realizar la suscripción, bien sea en edición digital o en papel, entra en
www.cameraman.es

Autor: Daniel Peña

La princesa de Eboli

Seducción, inteligencia y modernidad

Siglo XVI, corte de Felipe II, conjuras, maniobras políticas, tramas que forman parte de una época histórica de España. Y rodaje nada fácil: *La princesa de Eboli* es una tv movie de 150 minutos rodada ¡en cinco semanas! La productora fue Notro TV y se emitió en Antena 3 a finales de octubre en dos partes. La dirección corrió a cargo de Belén Macías y la dirección de fotografía la firma Miguel Amoedo, quien nos cuenta su experiencia en esta producción rodada con dos Red One.

Cuéntanos cómo llegas a tomar la decisión de rodar este proyecto en digital, y más concretamente con la Red One.

Me reuní con la productora ejecutiva, Cristina Abril, y Raquel Gamonal, la directora de producción, un año antes del rodaje. Aún no tenían ni director. Les propuse rodar en Red One frente a la opción de las Sony HDW790 que estaban barajando. Posteriormente al tocar varias opciones de directores fueron surgiendo otros candidatos a dirigir la fotografía del proyecto. Mientras, yo estaba en Bogotá con dos cuerpos Red One rodando la serie *Karaboudjan* para la misma productora, Notro TV. Imagino que les convenció el rendimiento de trabajo y el look del material que enviábamos desde Colombia.

Tengo que agradecer a los productores la confianza que demostraron en mí a sabiendas que el tiempo de preparación del que disponía era muy inferior al de otros departamentos. Por supuesto, la opción Red One era clara.

¿Cómo te planteas el rodaje de una película que inicialmente estaba previsto rodar en ocho semanas y terminó siendo en cinco semanas, y para más complicación, una historia ambientada en el siglo XVI?

Daniel Peña es diplomado en dirección de fotografía por la ECAM. Ha trabajado como foquista en los largometrajes *Campamento Flipy, De tu ventana a la mía* e *Impávido* –también operador cámara B en este caso–, además de *Karabudjan* (serie TV) o *La princesa de Eboli* (TV movie).

Todos éramos conscientes de la dificultad que entrañaba este proyecto. Eran 150 minutos de metraje. No teníamos margen de error alguno. Pablo, el ayudante de dirección, había diseñado un plan de rodaje muy depurado y preciso para hacerlo posible. Algunas localizaciones tuvieron que trasladarse a plató para hacerlo viable.

Belén Macías se sentía fuerte con el trabajo de los actores. Los ensayos que hizo con ellos fueron clave para el posterior transcurso del rodaje. Contábamos con un elenco de lujo, ambos entendíamos que la fuerza de la historia residía en ellos y que la planificación tenía que ser obligatoriamente sencilla.

Yo me rodeé de un equipo joven y valiente. Me siento especialmente orgulloso del trabajo del equipo de cámara y luces, que se dejaron la piel. Tengo que valorar efusivamente el papel de mi gaffer, José Manuel Reboul, que preparó un documento complementario al plan de rodaje donde establecía todo una logística exhaustiva de 'pre-riggings', pre-iluminaciones y desmontajes de material. Para todas las noches en interiores fue necesario hacer cámaras negras, algunas realmente inmensas.

Me parece una proeza haber rodado esta película en cinco semanas, con la calidad finalmente conseguida. Pero, ¿qué hubiera cambiado si finalmente hubiéramos rodado en cine, por ejemplo, en súper 16mm? Te lo digo porque únicamente se iba a emitir por televisión, y dado que un gran número de porcentaje se iba a toma única.

Lamentablemente el cine está dejando de ser una opción para proyectos televisivos. Todos los profesionales que nos hayamos involucrados en la producción de imágenes tenemos que asumir que actualmente convivimos con la mayor mutación tecnológica que se ha producido en la historia del audiovisual. A la vez que nos encontramos en una de las mayores crisis económicas que haya conocido nuestro sistema. Los presupuestos y los tiempos para rodar se han reducido drásticamente. Es un panorama realmente complejo y excitante donde muchos vectores actúan en direcciones inesperadas. Tenemos que ampliar nuestra visión periférica, ganar versatilidad y manejar mayor volumen de conocimiento técnico. Todo esto nos genera a menudo incertidumbre e, incluso, ansiedad. ¡Ánimo a todos!

Cada formato tiene sus modus operandi particulares pero finalmente a lo que humildemente tenemos que aspirar es a lo mismo que Greg Toland o Eduard Tissé: construir imágenes con solidez narrativa y potencial visual. Cada vez me interesa menos la cámara con la que trabajaré en lo próximo, porque es una realidad que las opciones comerciales y los formatos se diversifican e individualmente muy pocos directores de fotografía tienen la capacidad de contrarrestar la evolución natural de nuestro arte.

Cuéntanos tus impresiones acerca de la Red One, sus ventajas y sus inconvenientes, y para qué tipo de proyectos la escogerías. Qué valoraciones te han llegado desde tu equipo de cámara, ya que ellos están físicamente trabajando con ella, en relación a su manejabilidad, operabilidad…

Este año se da la circunstancia de que he rodado una serie, una tv movie y un largometraje con esta cámara. A esta alturas ya es un hecho constatado que el fenómeno Red One ha supuesto una revolución a muchos niveles. Me sigue sorprendiendo como un fabricante outsider ha hecho temblar a empresas como Sony, Arri o Kodak que llevaban décadas controlando la industria. Su originalidad a la hora de plantear una política de marketing tan interactiva tendría que ser digna de estudio en escuelas de mercadotecnia. Sin olvidar su increíble relación calidad-precio. En ciertos países o zonas con industria precaria, donde no existían laboratorios y el acceso a equipos profesionales resultaba muy costoso, ha supuesto un a verdadera democratización del cine. En Colombia, por ejemplo, para revelar negativo tienen que viajar en avión hasta Miami o Buenos Aires. Allí ha sido un boom.

La combinación de una resolución a 4K, montura PL, grabación en RAW y almacenaje en discos duros a unos costes tan competitivos han convertido a la Red One en una cámara generacional.

"El actual es un panorama realmente complejo –mutación tecnológica, crisis económica, presupuestos reducidos, tiempos cortos...– y excitante donde muchos vectores actúan en direcciones inesperadas. Tenemos que ampliar nuestra visión periférica, ganar versatilidad y manejar mayor volumen de conocimiento técnico"

En esta secuencia se empleó un Blanket-lite de 2x2 cenital filtrado con 1/2 CTS como luz base. Simplifica muchos los montajes de "gorros" porque el propio palio incorpora la luz. Puedes apagar o encender los 20 tubos a conveniencia y, mediante el uso de "eggcrates", recortar la luz que llega a los fondos. Fotograma.

Una delicada y fría luz de luna baña a la Princesa de Éboli en la noche que es detenida y llevada a prisión. Belén Rueda, con su belleza serena, mantiene estoica la dignidad de su personaje. Foto fija.

"Cada vez me interesa menos la cámara con la que trabajaré en el próximo proyecto, porque es una realidad que las opciones comerciales y los formatos se diversifican e individualmente muy pocos directores de fotografía tienen la capacidad de contrarrestar la evolución natural de nuestro arte"

A un nivel práctico, creo que en una industria como la nuestra es un paso más dentro de la producción televisiva. Sólo contadas TV movies han optado al privilegio de rodar en S16 mm. En series ha resultado imposible convencer a los productores para usar negativo. Muchos no querían ni rodar en HD y las cadenas hasta hace pocos días se conformaban con un master en Betacam digital. Para mí haber rodado una serie como *Karabudjan* en Red One ha sido un sueño. Por fin tenía una montura PL y ópticas de verdad, por fin nadie cuestionaba el uso de ópticas fijas, por fin nadie se oponía a la figura del foquista… Por fin la cámara empleada en alguna serie americana de presupuesto menor era la misma que nosotros usábamos en nuestra serie española.

Evidentemente para mí en un largometraje la primera opción continua siendo el negativo. Es aún inigualable en latitud, textura y resolución. En ciertos casos, los equipos cinematográficos demuestran una fiabilidad, ergonomía y rapidez todavía no superado por el cine digital. Es cierto que la Red es una cámara poco ergonómica y ciertos accesorios y procesos aún necesitan ser desarrollados. Pero es una opción muy a tener en cuenta cuando no llega el presupuesto o simplemente cuando directores noveles no están dispuestos a soportar la presión económica/psicológica que les supone un número elevado de tomas frente a producción.

Explícanos el problema que hemos tenido en rodaje con la Red One referente a rodar con velas y luces diegéticas y el consecuente reflejo o doble imagen (o "fantasma", como lo llamábamos) que se producía en la imagen. Y que, según he podido comprobar, es un gran problema de esta cámara a la hora de rodar este tipo de proyectos donde nos enfrentamos a este tipo de iluminación.

Pues sí, fue un verdadero quebradero de cabeza este tema. En gran parte de las secuencias contábamos con gran cantidad de velas, pebeteros, antorchas y fuego en chimeneas. En bastantes ocasiones, estos puntos brillantes dentro del cuadro originaban lo que se denomina imagen fantasma, que es cuando el objeto brillante reaparece en otra zona del encuadre por una reflexión especular. Normalmente esto se produce cuando intervienen superficies planas, como un filtro. La luz rebota en la superficie de la película o del sensor y el filtro hace de espejo devolviéndola al área de formación de imagen, retratando nuevamente el objeto del que proviene. En trabajos anteriores rodados con negativo lo había resuelto inclinando el filtro o, simplemente, prescindiendo de él. Lo anómalo en este caso concreto era que aún trabajando sin filtros no conseguíamos eliminar al "fantasma" que se hacía especialmente molesto cuando se superponía a los rostros de los actores o se "paseaba" de lado a lado del cuadro cuando la cámara estaba en movimiento. Para minimizar este problema lo intentamos todo: eliminamos las velas de doble cabo que dirección de arte había conseguido, acortábamos las mechas de las velas y cambiábamos las posiciones de las antorchas y los fuegos.

Entiendo que éste era un caso extremo de presencia constante de fuegos y velas.

Estuve buscando información en Internet por si alguien se hubiera encontrado con este problema y no encontré nada al respecto. Sólo un dato interesante: en noviembre de 2006 Leica recuperó las cámaras vendidas de su modelo digital de alta gama M8 para reparar un par de deficiencias que habían detectado en sus sensores: sensibilidad a los infrarrojos y lo que llamaban "mirror/ghost images". Mi hipótesis

es que el problema puede estar en el sensor Mysterium y el cristal exterior que lo protege.

Acabamos de rodar otro largometraje, titulado *De tu ventana a la mía,* en la que hemos utilizado la Red One pero con otro juego de lentes, esta vez los Masterprime, y creo recordar que no hemos tenido el problemas de luces que anteriormente comentaba. Danos tu opinión entre rodar con los Cooke S4 y los Masterprime con la Red One.

Sinceramente no creo que hubiéramos resuelto el problema de la imagen fantasma cambiando las ópticas. Valoramos que pudiera deberse a la capa de tratamiento antirreflejos. Me hubiera gustado discriminar esta posibilidad realizando in situ alguna prueba, pero tristemente no tuvimos el tiempo material de hacerlo.

Los Masterprime de Zeiss son unas ópticas con una resolución y un contraste excelentes. Su apertura de T 1.3 te da un stop extra muy valioso a la hora de resolver exteriores noches o situaciones de "avalaible light" (luz disponible) con Red One, frente a un juego de UltraPrime o S4, que abren a T 1.9. Por otra parte, es sorprendente su capacidad de asimilar luces residuales y flares. Si ruedas con fluorescentes vistos con Ultra Prime siempre tienes que filtrar los tubos con neutros para evitar que se rompa la luz y provoque efectos de halo molestos y tal vez tengas que reforzar la luz de tus personajes. Prueba a rodar la misma situación con Master Prime y comprobarás como el propio fluorescente que ves en cuadro te permite iluminar la escena. La dispersión de la luz en el interior de la lente es mínima y obtienes imágenes de mayor contraste. Incluso me preocupo menos de cortar luces a cámara rodando con estas lentes.

El despacho del rey Felipe II es el escenario principal de las tramas políticas de la historia. El claroscuro permitía insinuar el ambiente de conspiraciones, intrigas y lealtades que sostenían los personajes que rodeaban al rey. Fotograma.

Has utilizado muy poco filtraje en cámara, prácticamente solo en exteriores con los filtros de densidad neutra y degradados, y el clásico polarizador. Y en interiores nada, excepto un filtro para la fotogenia de las actrices, en especial para Belén Rueda, el black difusión, 1/4 cuando utilizamos focales largas y un 1/2 cuando utilizábamos focales cortas. ¿Por qué en especial este filtro? Y algunas veces tenías que prescindir de este filtro debido al problema comentado anteriormente de la velas en cuadro y la doble imagen, que algunas veces desaparecía si quitabas el filtro…

Hice algunas pruebas con difusores. Me preocupaba conseguir una imagen suave pero con contraste. Me encontré con los Black Diffussion FX y me encantaron. Trabajan con una tecnología similar a los Black Promist pero resultan más sutiles, con una mayor conservación de los negros. Como comentas, muchas veces tuve que renunciar a emplearlo por la cantidad de velas que teníamos y recurría a poner un poquito de humo en el set para suavizar la imagen.

¿Polarizabas el rostro de los actores para eliminar el brillo en sus rostros? ¿Qué nos puedes contar sobre las luces bajas y de contra que llegan a los rostros de los actores y la imagen digital? Te escuché un día hablar de ello y nos contabas que era donde se notaba mucho la imagen digital.

Efectivamente. El negativo cuenta con una prodigiosa capacidad de reproducción de las pieles. Integra muy bien las diferentes luces que llegan en diferentes direcciones a los rostros. La imagen digital pierde en este aspecto, sobre todo con luces traseras que llegan a la cara. Siempre que ruedo con Red One procuro colocarle un polarizador. Lo uso para ayudar a controlar la exposición de los brillos especulares que pueden producirse en las pieles. Pinchamos el False Color y orientamos el filtro hasta que suavizamos estos brillos. El inconveniente de esto es que te quedas con una cámara que expone a unos 50 ASA.

¿Te ha causado problemas la sensibilidad de la cámara?

Normalmente para Red One ilumino con el fotómetro ajustado a 160 ASA. Este es sin duda el punto flaco de esta cámara. No te voy a negar que se sufre mucho, sobre todo en

"Cada formato tiene sus modus operandi particulares pero finalmente a lo que humildemente tenemos que aspirar es a lo mismo que Greg Toland o Eduard Tissé: construir imágenes con solidez narrativa y potencial visual"

Izquierda: En las secuencias amorosas entre Pérez y la Princesa de Éboli la luz tenía que abrigar los cuerpos desnudos de los amantes. Por un lado había que recrear una atmósfera cálida y sensual que enmarcara la relación pasional que mantienen entre ellos. Por otra parte, la luz debía ser pudorosa, ocultar con sombra las partes más personales de sus cuerpos y dar a los actores la suficiente intimidad para que se sintieran cómodos. Fotograma.

Era una premisa que Belén Rueda luciera hermosa y personificara la combinación de poder de seducción, inteligencia y modernidad que caracterizaba al personaje. Su luz principal frecuentemente provenía de grandes bastidores de Grid cloth lo más cerca posible de ella para que luz fuera envolvente y los brillos en el parche fueran suaves. Foto de rodaje.

"En productos destinados a TV se abusa de los teles excesivos para los primeros planos porque en sistemas multicámara tienen que convivir con el plano general. En este caso, la decisión de filmar los primeros planos con teles respondía más a una cuestión estética de suavidad en la imagen y narrativa"

exteriores noche. Te obliga a trabajar con aparatos más potentes y voluminosos que requieren un mayor esfuerzo cuando necesitas colgarlos o moverlos rápidamente. Esto también hace que en interiores se ruede con diafragmas más abiertos comprometiendo el foco.
Afortunadamente para este proyecto contaba con mis dos foquistas habituales, unos verdaderos cracks curtidos en rodajes de "guerrillas".

Tu elección fue un juego de objetivos Cooke S4. (18, 25, 32, 50, 75, 100 y 135 mm). ¿Cómo han respondido y por qué la elección de las mismas?

Hemos utilizado para los primeros planos de los actores el 100mm y el 135, explícanos la elección de estas focales tan largas para primeros planos y no focales un poco más cortas y acercándonos a los personajes.
Las Cooke tienen una definición impecable combinada con cierta amabilidad y calidez. Dan un aspecto sutilmente aterciopelado que me parecía apropiado para esta historia con una protagonista femenina. Me gusta como resuelve las pieles.
Es cierto que en productos destinados a televisión se abusa de los teles excesivos para los primeros planos porque en sistemas multicámara tienen que convivir con el plano general. En este caso, la decisión de filmar los primeros planos con teles respondía más a una cuestión estética de suavidad en la imagen y narrativa.
Frecuentemente nuestros fondos eran tapices o telas damasquinadas con mucho detalle y funcionaban mejor desenfocados. Belén Rueda retrataba realmente bien con el 100 mm y la lejanía le daba "aristocracia" y elegancia. Narrativamente añadía cierto distanciamiento con los personajes que nos gustaba, aunque muchas veces el 135 mm me parecía excesivo.
Y evidentemente a nivel operativo también nos beneficiaba a la hora de colocar la segunda cámara.

Has utilizado potentes fuentes de luz a través de ventanas, y muy especialmente para marcar los haces de luz (HMI de 6 Kw), ¿cómo responde la Red One a estos golpes de luz?, ¿cómo responde en los niveles de sobreexposición y subexposición? ¿Cómo se comporta en la penumbra, ruido en los negros, y que flexibilidad tiene en la posproducción?

Con Red One puedes trabajar cómodo en entornos de luz controlada, pero tienes que planificar mejor cómo rodar tus planos exteriores. Está claro que la latitud de la cámara tiene que mejorar. Creo que las diferentes actualizaciones de software han mejorado notablemente el ruido en bajas luces y esto permite trabajar con más pasos en subexposición. Ahora el principal problema son las altas luces, que te aguantan un poco más de dos puntos. Es cierto que me gusta trabajar con luces fuertes tiradas contra el suelo o a media altura de los personajes, que quedan al límite de la exposición. He tratado de no superar el nivel de amarillo con el False Color, aunque tampoco me obsesiono con ello. Admiro mucho a directores de fotografía valientes como Spinotti, Alcaine o Anchía que manejan las luces sobreexpuestas con maestría. Prefiero que el cuadro funcione con una variedad de contrastes tonales. Sobre todo es una cuestión de proporcionar bien los porcentajes de altas luces y sombra dentro del encuadre. Para ello necesito operadores de cámara que piensen como directores de fotografía. Kike López, que operaba la cámara A, es un maestro componiendo con los fondos. Fijo especialmente mi atención en los rostros de los personajes, los cuales he trabajado entre +1 y -3 1/2 stops. Las pieles sobreexpuestas no terminan de recuperarse bien con Red One.
Un antiguo compañero de la ECAM, Javier Calvo, ha desarrollado todo un sorprendente sistema de exposición en Red One destinado proyectos que terminan en cine. Ha rodado algunos cortos con el fotómetro ¡a 500 ASA! Los resultados son excelentes con un detalle en altas luces superior.

Has utilizado muchos globos chinos con un cuarzo de 1000w dentro de cada uno de ellos y controlado por dimmer, controlando así la exposición y la temperatura de color, ¿por qué esta elección?

Sí. Soy un fan absoluto de las lámparas chinas. Son económicas y dan una luz delicada. Las escondíamos por todas partes. Prácticamente todos los parpadeos de fuegos y antorchas los hemos reforzado así. La regulábamos hasta obtener una temperatura de color adecuada, normalmente en torno al 40% de nuestros *dimmers*. Luego fijábamos un tope máximo y mínimo para el *flicker*. Cortábamos la parte superior de la china hasta que podíamos ajustarla a las palas de un cuarzo y fijarlas con pinzas. Antes de usarlos, Reboul mantuvo uno encendido en un patio durante horas para garantizar que el calor no iba a quemar el papel. Este sistema tiene algunas ventajas sobre el tradicional uso de photoflood con lámparas chinas. Su colocación es rápida sobre cualquier soporte clásico, puedes darle cierta orientación a la luz y, como mantienes las palas, puedes cortar la luz más fácilmente con Cinefoil o papel negro. Y no lo neguemos, las photofloods siempre se funden en momentos críticos.

¿Qué temperatura de color has usados en la cámara, en qué circunstancias y por qué motivo? ¿Cómo lo contrastabas con las

gelatinas que ponías en los aparatos?

Me gusta dar variedad de atmósferas a las historias. Hay películas con una fotografía espectacular pero que provocan paulatinamente cierta monotonía visual en el espectador. Por eso trabajo mucho con la temperatura de color de las escenas y con el contraste cromático de la iluminación dentro de cada una de ellas.

En los interiores día variaba la temperatura entre 3800 y 5400° K, dependiendo si buscaba una sensación más de día nublado y frío, que funcionaba muy bien con chimeneas y velas encendidas, o de día luminoso con golpes de sol sobre el suelo. Decidí iluminar el plató con HMI para el día con el fin de mantener el contraste cromático natural con las velas.

Para los interiores noche filtraba las luces con 1/2 CTS y creo recordar que andábamos en torno a los 3800° K. A José Luis Salomón (DIT) le pedía que le añadiera verde y un poco más de amarillo en los pre-etalonajes que realizaba on set sobre el Redcine para obtener una tonalidad más ámbar.

En los exteriores noche combinábamos tungsteno con 1/2 CTS, para reforzar las zonas iluminadas con antorchas, y HMI, a veces con 1/4 de Plus Green y 1/4 de CTB, para crear una base suave más subexpuesta.

¿Qué premisas te propones a la hora de rodar un largometraje de época en referencia a iluminación y al aspecto visual?

Veía una película muy sobria y con cierto 'pictoricismo' clásico. Quería trabajar sobre todo los ambientes, el claroscuro y las direcciones limpias de luz. Sabía que tanto Juana Mula, la directora de arte, como Rosa Solano, la directora de vestuario, estaban trabajando muy bien en cuanto a los colores y texturas. La estética planteada tenía una progresión paralela al devenir de nuestra protagonista. Partíamos de un momento de esplendor más luminoso, colorido y lujoso para presentar a la Princesa de Eboli y su posición privilegiada en la corte de Felipe II. La imagen se vuelve más austera y dramática a medida que va perdiendo el favor del rey.

Para mí era muy importante retratar bonitas a las actrices y cuidar en especial a nuestra protagonista, hacerla una princesa. Belén Rueda posee una tez fotogénica y una belleza muy serena. También tiene un ángulo que la favorece. La trabajé con grandes bastidores de difusión lo más cerca posible de ella para que la luz fuera envolvente. Quería destacar el lado seductor y a la vez inocente de su personaje. Esto, combinado con su parche de cuero negro, le daba una presencia en imagen con una potencia brutal. Reservé esquemas más arriesgados y contrastados para retratar a los protagonistas masculinos intentando que la luz insinuara sutilmente sus pensamientos. Básicamente sobre ellos recaían las tramas políticas de conspiraciones y venganzas dentro de la historia. Es un auténtico placer trabajar con actores tan técnicos como Eduard Fernández y Hugo Silva. Podía decirles: "hay tienes tu lado oscuro" o preguntarles "dónde quieres tu mundo interior". Pactaba con ellos sus miradas para que sus pupilas brillaran en momentos concretos que coincidían con tomas de conciencia o pensamientos privados de los personajes. Hugo le llama a esto el "Candy-candy", en referencia a la antigua serie de dibujos. Cuando la luz y la interpretación se asocian es más fácil que surja la magia.

Utilizas mucho el filtro o gelatina llamada Hannover…

Realmente prefiero el Hampshire Frost, de Lee. El Hannover es la versión Rosco de ese tipo de difusor, muy transparente. Me resulta muy útil colocado en ventanas. He trabajado mucho en series y normalmente los forillos son la asignatura pendiente de nuestras producciones. O se acaba el dinero y sencillamente no hay, o nunca están lo suficientemente alejados. Estos filtros ayudan a desenfocar esos fondos.

En exteriores, lo empleo sobre bastidores grandes en planos cortos de personajes para tamizar la luz solar directa. Dulcifica mágicamente la luz sobre los rostros manteniendo perfectamente la relación de contraste con los fondos. Tienen una transmisión muy alta, en torno al 85%, con lo que la pérdida de luz es mínima, aproximadamente un 1/4 de stop. El Half Hampshire Frost resulta perfecto para esto, el

"En gran parte de las secuencias había velas, pebeteros, antorchas, fuego en chimeneas..., y fue un quebradero de cabeza rodarlo con la RED. En bastantes ocasiones, estos puntos brillantes dentro del cuadro originaban lo que se denomina imagen fantasma, que es cuando el objeto brillante reaparece en otra zona del encuadre por una reflexión especular"

Para las noches en interiores se preparó una luz base amplia y muy suave que simulaba el ambiente de la luz de velas y permitía cubrir los planos generales y los movimientos de los personajes. Se emplearon para ello palios de 4x4 y Blanket-lite cenitales. Aunque la presencia masiva de velas producía frecuentes problemas de "ghosting" se decidió mantenerlas por motivos de justificación lumínica y para marcar la clase nobiliaria de los personajes. Fotograma.

"Frecuentemente nuestros fondos eran tapices o telas damasquinadas con mucho detalle y funcionaban mejor desenfocados. Belén Rueda retrataba realmente bien con el 100 mm y la lejanía le daba 'aristocracia' y elegancia"

fotómetro te marca tan sólo 1 ó 2 décimas de pérdida de exposición.

Durante el rodaje, nos hemos encontrado en espacios físicos muy grandes tales como monasterios, iglesias... ¿Cómo te planteas la iluminación en este tipo de decorados naturales? Con el agravante de que, muchas veces utilizábamos ópticas angulares para ver la totalidad del espacio.

Sin duda alguna esas son siempre las localizaciones que te hacen perder el sueño. Sabes que son las secuencias que dotarán de espectacularidad a tu película. Al mismo tiempo te encuentras condicionado por la falta de tiempo y recursos. En estos casos, intento ser muy respetuoso con la atmósfera particular de los lugares. Si puedo y las secuencias son cortas elijo la mejor hora posible para rodar con luz natural. Para eso resulta ventajoso trabajar a varias cámaras. Así se hicieron todas las secuencias ubicadas en el monasterio del Escorial. Teníamos tan sólo una jornada y hubiera supuesto un esfuerzo extraordinario iluminarlo todo.

También se agruparon en una sola jornada las cinco secuencias de la iglesia, que rodamos en El Espinar (Segovia). Era preciosa y Belén Macías quería aprovechar para hacer grandes planos generales puesto que después entrábamos en plató. Por presupuesto no podíamos optar al montaje de grúas exteriores con grandes fuentes o globos de helio, que suelen ser soluciones ideales en este tipo de espacios. Optamos por un esquema de luz lateral con dos 12 Kw y dos 6 Kw desde las capillas de un lado de la nave central. Eso simplificaba los cambios de campo y contracampo, añadiendo un 6 Kw con difusión como contra suave. Creo que íbamos a la máxima apertura de diafragma. Usamos humo como luz de relleno.

Otro set complicado fue el castillo de Manzanares del Real. Eran salas grandes y las ventanas que daban al exterior se encontraban muy altas. Optamos por iluminar con HMIs de 6 Kw y algún 12 Kw desde la galería del patio interior, transformando algunas puertas en ventanas gracias a nuestro equipo de arte. Para las noches Reboul tenía preparados sofisticados *riggings* con Blanket lite y palios de Grid cloth. Así disponíamos de una luz base amplia y muy suave que simulaba el ambiente de la luz de velas y permitía cubrir los planos generales y los movimientos de los personajes.

¿Qué curva logarítmica has utilizado?

Hemos trabajado en RedLog y con un espacio de color RedSpace. Con el RAW te aseguras poder cambiar posteriormente las cosas pero trabajar sobre estos parámetros nos daban un look muy aproximado a lo que buscábamos.

En algunas secuencias, por no disponer de dos juegos de óptica iguales, pasábamos de rodar de 4K a 2K y así conseguíamos igualar las ópticas, es decir, si haces plano contraplano, una cámara rueda con el 50mm a 4K y la otra con el 25mm a 2K (consiguiendo un aproximado 50mm). ¿De esta forma no estás rebajando la calidad de la imagen en una cámara? ¿Hubieras hecho esto mismo si finalmente este largometraje fuera destinado para pantalla grande y su consecuente kinescopado?

Pues sí. Aunque posteriormente trabajes la postproducción a 2K, no soy nada partidario de estos hábitos porque la textura y la definición cambian entre planos rodados así. Entiendo que para muchos directores esto supone una ventaja porque les permite rodar más rápido cruzando las cámaras y desgasta menos a los actores. Sería un tremendo error que esto se hiciera habitualmente y porque sí, pero algunas veces tienes que sacrificar

La importante tradición de Velázquez y otros pintores españoles de corte ha supuesto una fuente de inspiración de primera mano para este proyecto.
Se buscaba una distribución de los personajes en diferentes términos de sombra y luz para crear profundidad.
La colaboración con los departamentos de arte y vestuario fue clave. La luz buscaba destacar el detalle del lujo en la corte y dar volumen al color.
Fotograma.

Influencia tenebrista. La joven reina yace muerta en su cama. Sobre su cuerpo cae una suave luz cenital que dulcifica su muerte. Contrasta con las luces bajas procedentes de globos chinos que retratan el drama que viven los personajes que la velan. Fotograma.

ciertas cosas si no afectan a lo que llamo la consistencia de tu trabajo. Simplemente hay que ser consciente del destino final de tu proyecto y valorar las circunstancias de cada momento.

¿A qué velocidad has obturado? ¿Cuál es tu opinión sobre desobturar la cámara?

Normalmente ruedo a 180° (ó 1/50). Lo primero que le pido a mi DIT es trabajar con la nomenclatura de grados de ángulo. Mantengo una disciplina muy cinematográfica en cuanto a la obturación y no me gusta nada desobturar la cámara. Me parece un error. Hay que entender que el CMOS de Red trabaja con un *rolling shutter* que ya de por sí crea ciertos efectos poco naturales en movimientos rápidos de panorámica. Por ese motivo alguna vez he tenido que obturar más. Usos diferentes de la obturación deben tener una motivación narrativa o estilística. Por supuesto, lo cambiábamos para compensar la exposición en los planos que rodamos a alta velocidad.

Se ha rodado en su totalidad a 4K. ¿En posproducción se ha mantenido el 4k o se ha bajado la calidad por el flujo de trabajo?

La postproducción se ha realizado en Telson a 2K. Como finalmente nos dirigíamos a televisión lo considerábamos suficiente. Algunos planos que fueron escalados en montaje los procesamos a 4K. El colorista fue el siempre maravilloso Chimo. Teníamos tres días para la corrección de color para cada capítulo de 75 minutos e ir a 2K permitía trabajar a tiempo real y rebajar tiempos posteriores de render. Como los archivos .r3d tienen la característica de conservarse íntegros, la cantidad de información que tienes que cargar en las máquinas es tremenda. Te obliga a trabajar con toda la duración de la toma aunque en tu montaje sólo uses tres segundos. Cuando esto se une a prácticas de rodaje más televisivas, donde la cámara a veces no deja de grabar entre toma y toma, te encuentras con un montón de "gigas basura" que ralentizan los procesos. Inicialmente esto ha sobrepasado a las empresas de postproducción a nivel almacenamiento.

¿Por qué crees que en España se ha implantado tan fuerte el sistema digital y más concretamente esta cámara, Red One, y muchos proyectos destinados para la tv se halla desestimado el súper 16mm en favor a la Red One, a diferencias de otros países europeos como Francia o Italia, en los cuales se sigue respetando en gran medida el negativo y no está tan implantado el sistema digital?

No puedo hablar de ello porque desconozco datos concretos de la producción en estos países. Es un asunto en el que se mezcla lo cultural, lo económico y la estructura industrial de cada país. Sospecho que en nuestro país, aparte de una burbuja inmobiliaria, también hay una burbuja audiovisual en la que coste no es igual a presupuesto.

Al margen de eso, lo que sé es que en todo el mundo el cine digital está ganando terreno al fotoquímico como ha pasado en la fotografía tradicional. Tristemente no es un asunto de calidad lo que se impone. Kodak ha hecho últimamente muchos esfuerzos por adaptarse a los tiempos y mantener la hegemonía. Hay casi más tecnología invertida en una película negativa Vision 3 que en una Red One. Los propios sensores Foveon x3, que son una verdadera película digital tricapa en silicio, han sido desplazados por los sensores CMOS por una cuestión de economía de escalas. El propio futuro de Red One está condicionado ya por la evolución de las cámaras DSRL. Acabo de rodar parte del largometraje *10.000 noches en ninguna parte*, de Ramón Salazar, con una Canon 5D. En este caso la dicotomía era sencilla. O se contaba esa historia de alguna manera o se quedaba en el papel. Ahora ya es "película".

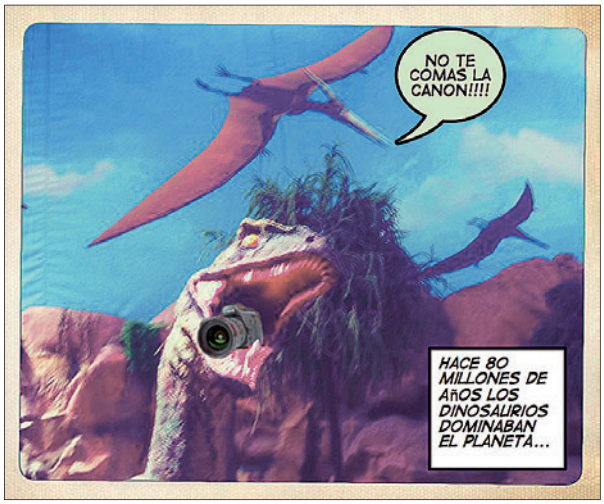
"El negativo cuenta con una prodigiosa capacidad de reproducción de las pieles. Integra muy bien las diferentes luces que llegan en diferentes direcciones a los rostros. La imagen digital pierde en este aspecto, sobre todo con luces traseras que llegan a la cara. Si ruedo con Red One procuro colocarle un polarizador para ayudar a controlar la exposición de los brillos especulares que pueden producirse en las pieles"

Ficha técnica

Formato: 16/9
Cámara: Red One (# 21)
Optica: Cooke S4
Postproducción: Telson

Autor: Al Vine, DoP

¿Por qué rodamos con cámaras de fotos?

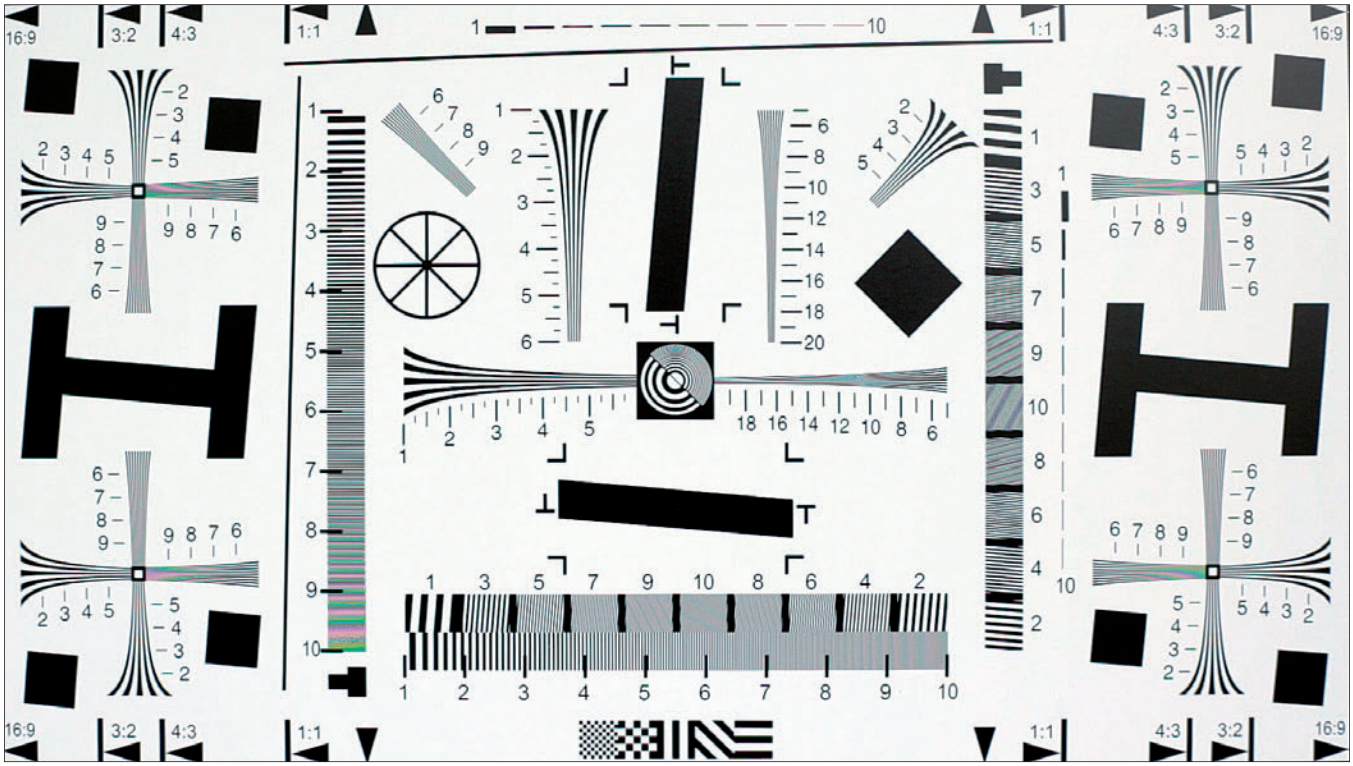


Una introducción a las incidencias fotográficas cuando se rueda vídeo con una cámara de fotos

En este articulo vamos a considerar algunos de los elementos visuales que definen la imagen en la cámara Canon EOS 5D MarkII. Para ello, hay que considerar que nuestro enfoque será únicamente desde el punto de vista de la calidad de la imagen y su evaluación como directores de fotografía, sin tener en cuenta el coste o la posibilidad de realizar proyectos o no con dicha cámara. Ante la pregunta: ¿se puede rodar una película, una serie o una publicidad con dicha cámara? La respuesta es sí, al igual que se puede hacer con cualquier máquina que registre la realidad, desde un iPhone hasta una Panavision. Y la siguiente pregunta: ¿se obtiene la misma calidad de imagen? Como es evidente la respuesta es no, y quiero dejar claro que la calidad de imagen, en lo que a las cámaras se refiere, es algo razonablemente objetivo de contrastar, esto es, definimos la resolución con sus curvas MTF o valoramos el ruido, la profundidad de color o el RD. Y una pregunta más. Si lo que busco es una representación del mundo, de su realidad, que refleje la mirada de los que estamos en ella involucrados, ¿qué calidad de imagen necesito entonces para ello? No olvidemos que todo proyecto audiovisual es y será siempre fundamentalmente imagen y que, por tanto, será ésta la que construya el discurso. Es trabajo del director de fotografía entender y valorar las diferentes calidades que ofrece el mercado de las cámaras digitales o analógicas para ofrecer al director y al productor las mejores alternativas para el proyecto a desarrollar. No hay que confundir la relación calidad/precio con la calidad misma de la imagen, y defender ésta por su coste es algo que no corresponde al director de fotografía sino a los fabricantes, distribuidores y a veces a los productores. Y por supuesto, en poco contribuye a la clarificación de la calidad referirse a otras producciones rodadas en lejanos países de las que no siempre estamos bien informados o recibimos medias noticias interesadas.

La resolución con la 5D

La cámara ofrece una imagen en vídeo, codificada en PAL o NTSC, de 1920x1080, grabada en tarjetas Compact Flash Tipo I o II con un codec Quicktime 1080p H.264 a 38.6 Mbits/sec. Como es habitual, se confunde el término HD con la resolución que medimos mediante la curva MTF en valores de Tvlines o lp/mm o cualquier otra que escojamos. Veamos cómo es la curva MTF y un perfil sobre una carta ISO.

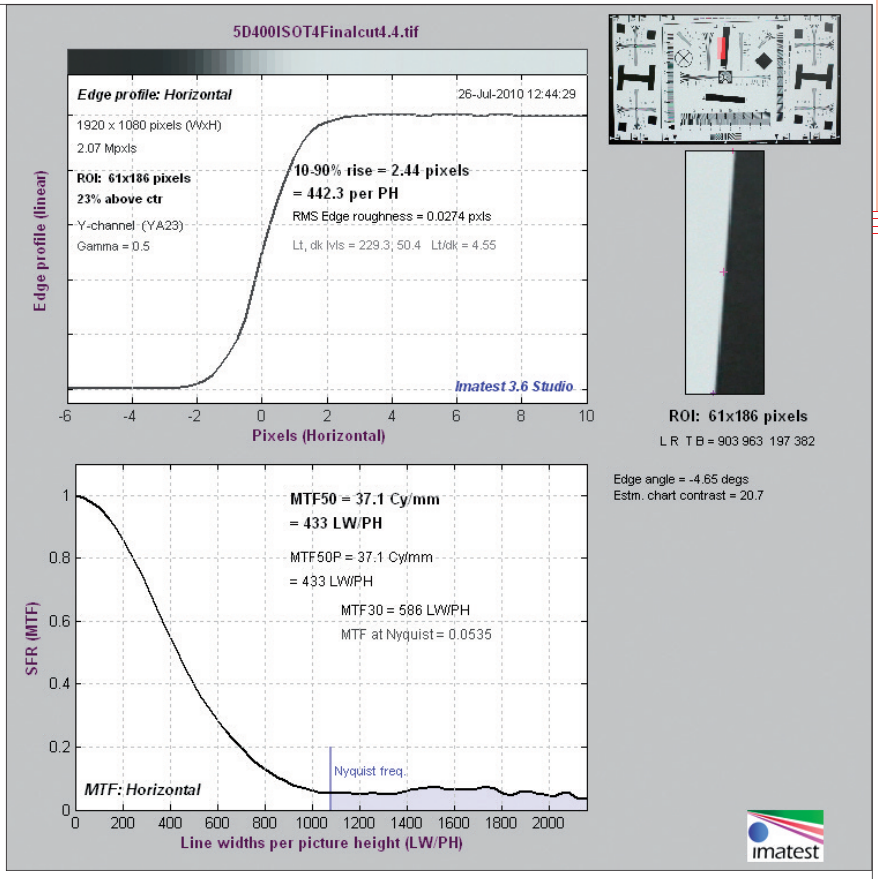


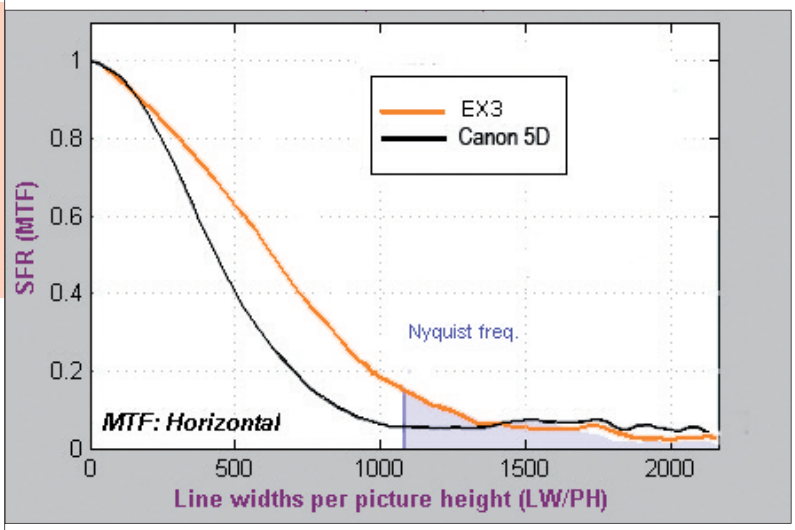
Lente Zeiss Planar 1.4/50mm. T4 ISO200.

No hace falta mirar muy de cerca para observar los tremendos efectos moire tanto en la resolución horizontal como en la vertical. Además, podemos observar también los artefactos de color generados en el proceso de debayerización.

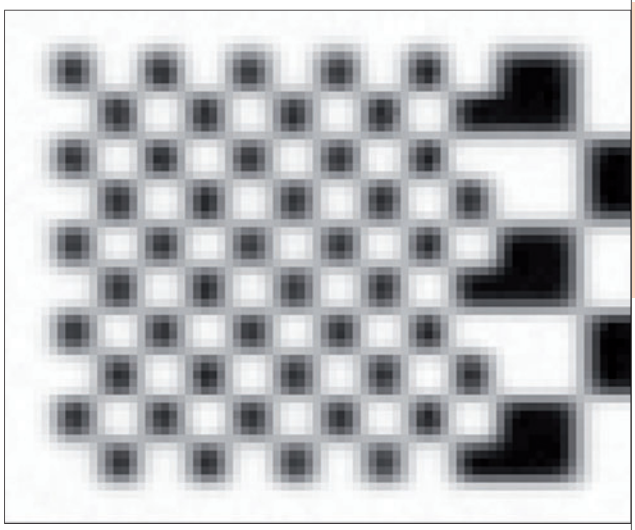
En el análisis con Imatest, vemos la curva MTF con una resolución al 50% de 433 Lw/ph y de 586 al 30%. No puede sorprendernos tan baja resolución en una cámara que a pesar de utilizar un sensor de 21,1 millones de píxeles efectivos graba en formato vídeo Pal utilizando muchos menos píxeles para construir la imagen. Si queremos apreciar en su justa medida esta resolución, comparémosla con una cámara de gama media/baja como la EX3 de Sony. Se puede observar la mayor capacidad de esta para reproducir las texturas y su mayor nitidez en todos los sentidos.

En la gráfica de la derecha se muestra el nivel de contraste (nitidez) que muestra la imagen, necesitando 2,44 pixeles para pasar del negro al blanco. Un valor bastante elevado y que ejemplifica la poca nitidez de la cámara. Es necesario aplicarle pues un *sharpen* si bien hay que hacerlo con moderación para no resaltar los muchos "artefactos" digitales que salpican la imagen.



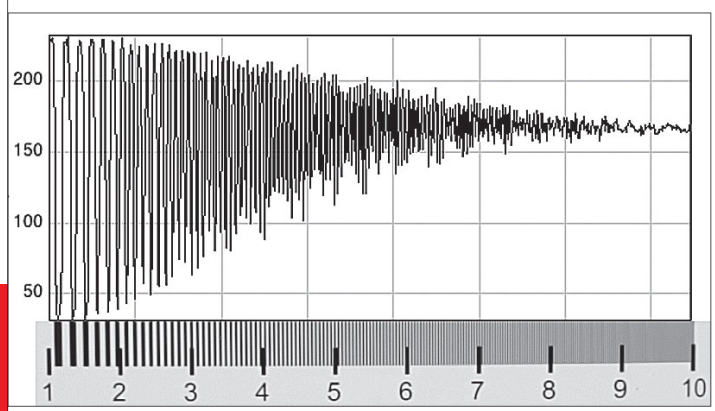


Comparación curvas MTF. Sin *sharpen* o *detail* aplicados.

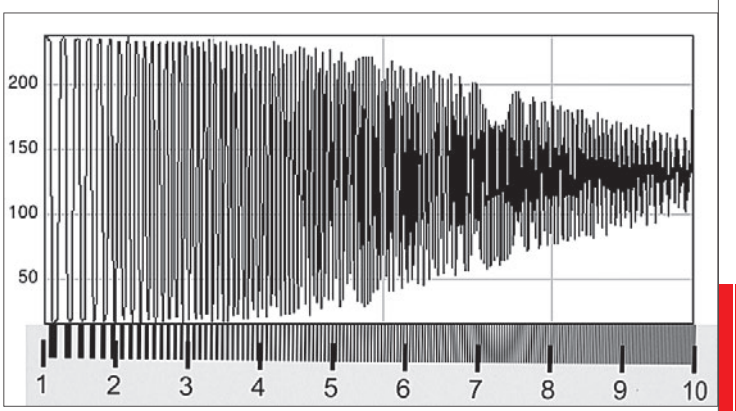


Ajedrezado de la carta ISO donde se evalúa la nitidez de cámara y los efectos de la compresión. Obsérvese la transición B/N.

Veamos un perfil de la resolución horizontal comparada con una imagen escalada a 1920x1080 de la cámara Red One (imagen original 4K exportada a tiff mediante RedCineX y escalada a 1920x1080).



Canon 5D.

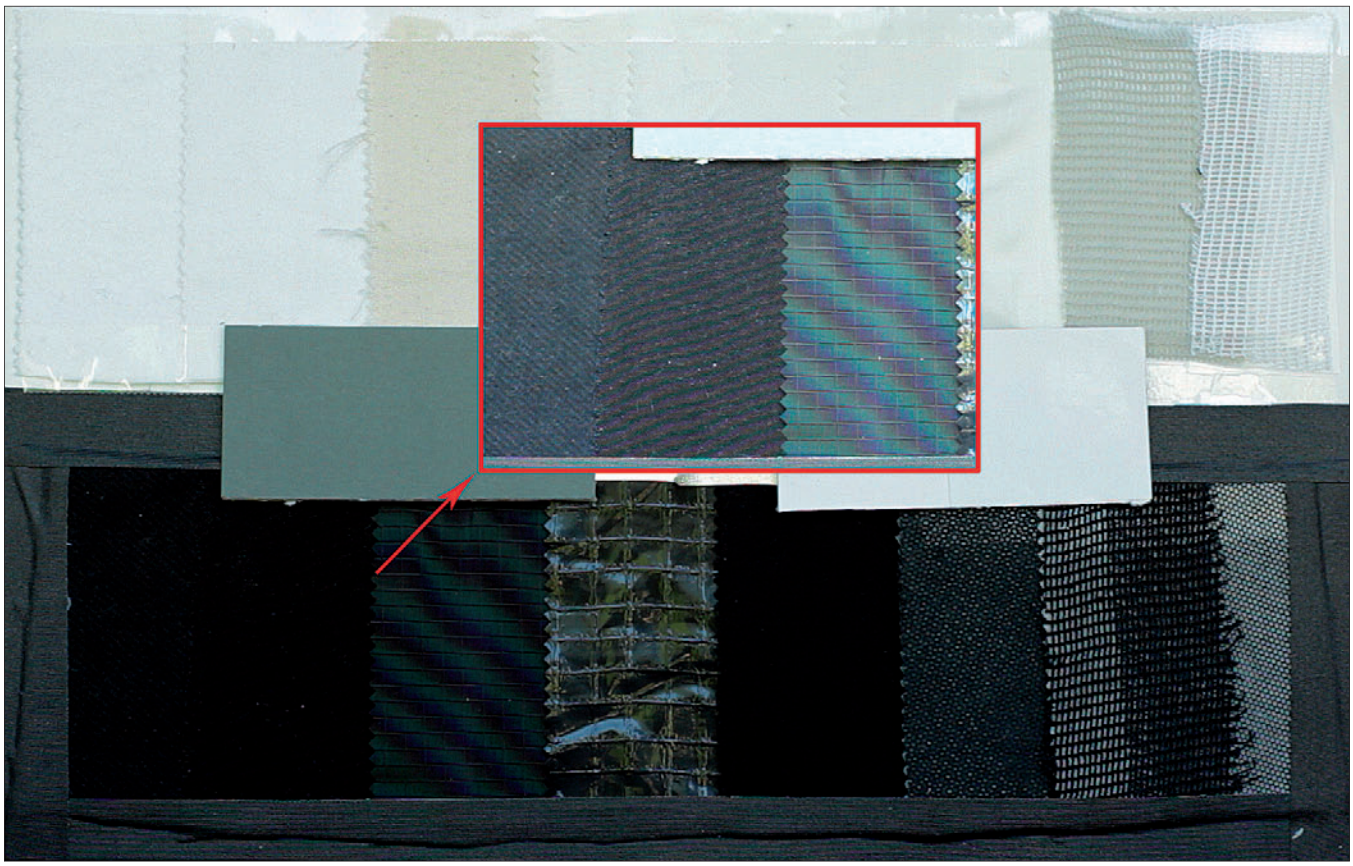


Red One reescalado a 1920x1080.

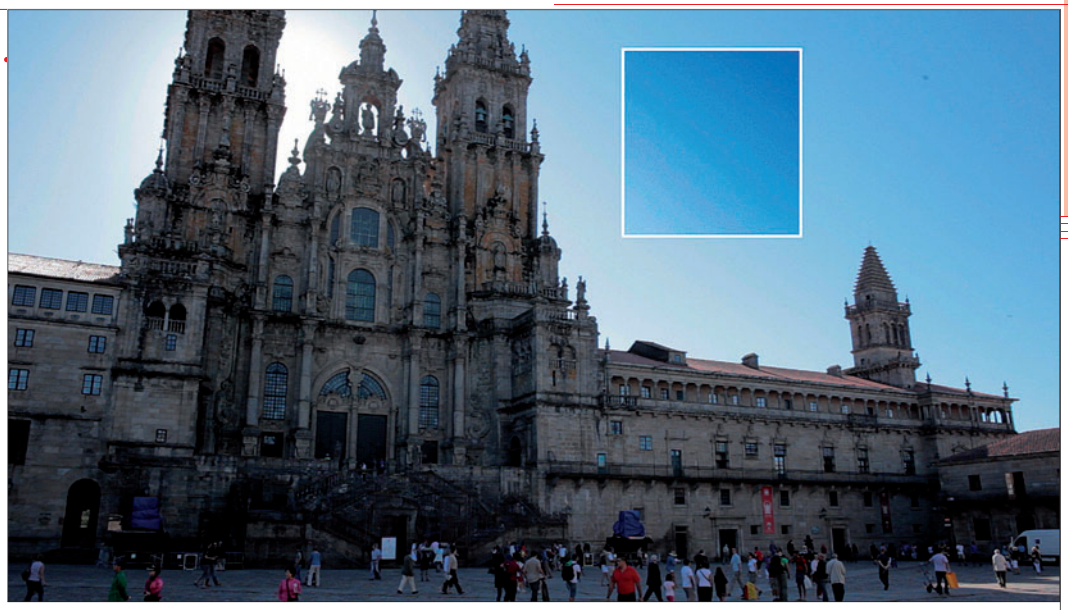
No cabe la menor duda de la mayor nitidez/resolución que ofrece la Red One reescalada al mismo formato nativo de la D5.
¿Cuál es la manifestación de esta menor resolución de la D5? Fijémonos en este plano de la plaza de la Quintana, en Santiago de Compostela.

F 28mm .T 16. ISO 100. 25fps 1/50.

Pero en esta imagen podemos observar no sólo el magnifico efecto moire en el tejado sino también la falta de textura en la piedra creando un efecto empastado y sin matices, propio de cámaras con poca resolución, y en las manchas de líquenes que hay sobre ella, observándose además el efecto del *debayer* en algunas zonas donde se mezclan matices de colores. Pero si queremos apreciar bien la condición de la cámara solo hace falta enfrentarla a lo que yo llamo la "Death chart":



Moires en la oscuridad. *Death Chart.* Lente Zeiss Planar 1.4/50mm. T 4. ISO200 1/50. Perfil escena: neutra.

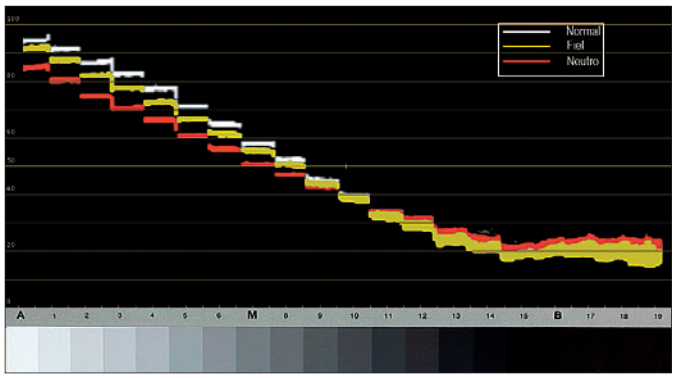


F 28mm. T 16. ISO 100. 25fps 1/50.

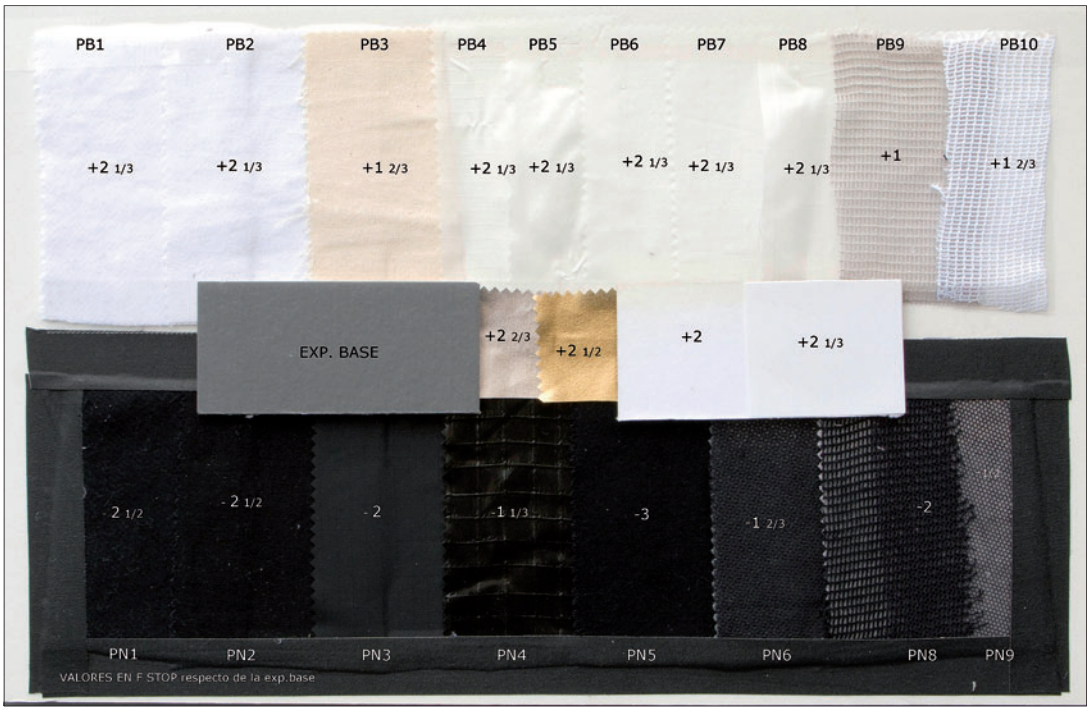
También podemos observar el efecto de *banding* producido por el sistema de compresión en H264 a 8 bits:
En el número de julio pasado del American Cinematographer, Gale Tattersall, director de fotografía de la serie *House M.D.*, comenta cómo disimularon el efecto de banding añadiendo ruido a la imagen en el capítulo que rodaron con esta cámara. No hay que olvidar, como él mismo explica, que las seis temporadas de la serie se han rodado en S35mm aunque en ocasiones han utilizado también la HVX200 y la Weisscam HS-2. Añadir ruido significa perder todavía más nitidez de la imagen en una cámara ya de por sí muy pobre de resolución, por lo que sólo es aconsejable cuando se esté buscando, como en el caso del capitulo de *House* (básicamente una sucesión de planos cortos de los actores), una apariencia o atmósfera determinada en la que las carencias de la cámara se conviertan en virtudes y se tenga el presupuesto suficiente para costear el proceso de posproducción adecuado para esta cámara.

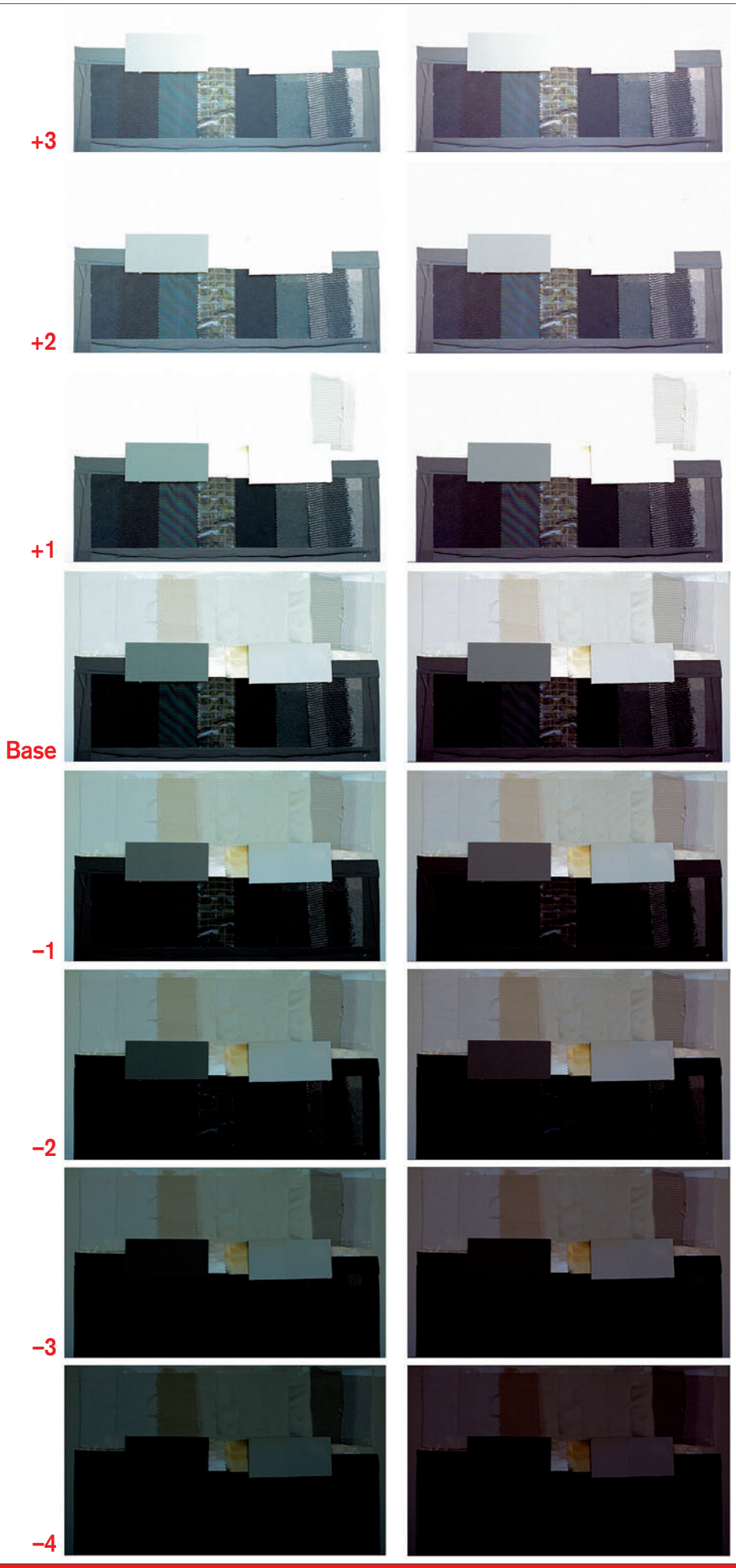
El rango dinámico

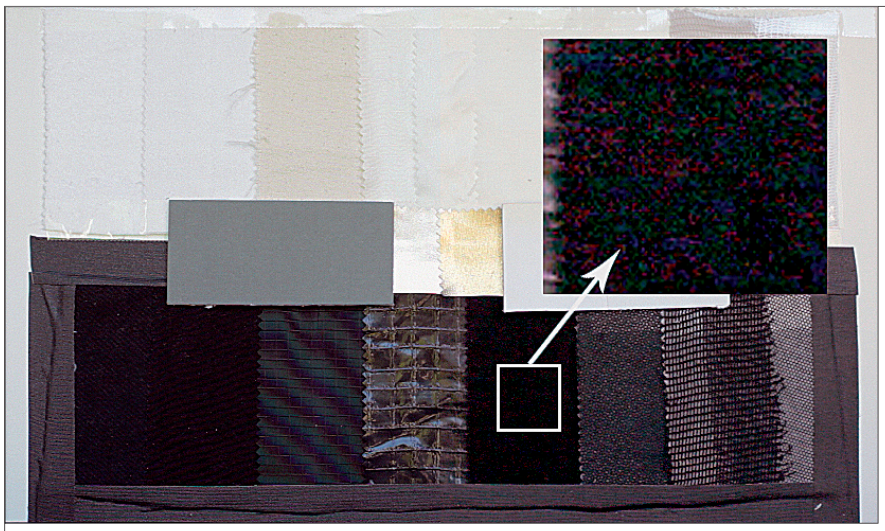
No voy a entrar a examinar de forma detallada el rango dinámico de la cámara, algo que ya se hizo en la revista números atrás, pero sí voy a señalar algunas precisiones. En la imagen de la derecha muestro tres curvas de gamma (perfiles) que vienen con la cámara. Comparando cómo muestran la escala de grises vemos como la más contrastada es la "Normal" y la que menos la "Neutro", entre ambas se encuentra la "Fiel".
¿Cuál es la que muestra más detalle en sombras? ¿Cuál maneja mejor las altas luces?
Podemos decir que mirando la escala de grises, el perfil Neutro es el mejor representa la escala de grises, por ello he evaluado mi Death chart con ella.



Observamos que con un punto de sobreexposición han desparecido todas las texturas de los blancos a excepción de PB9, blancos que no podemos recuperar en ningún caso; esto sitúa el RD por encima de gris medio en unos 2 1/2, aunque si queremos garantizarnos las texturas habría que trabajar sobre los 2 1/3. En las sombras tampoco hay mucho que reseñar. Con -2 hay ya unos efectos notorios de posterización sobre el PN5, esto es a 5 stops por debajo. Si bien es cierto que con un valor de -1 se puede recuperar el detalle en las sombras sin problemas de ruido. El valor de RD por debajo del gris medio lo sitúo alrededor de los 4 1/2 stops, límite este debido más a los efectos de la compresión que del ruido.



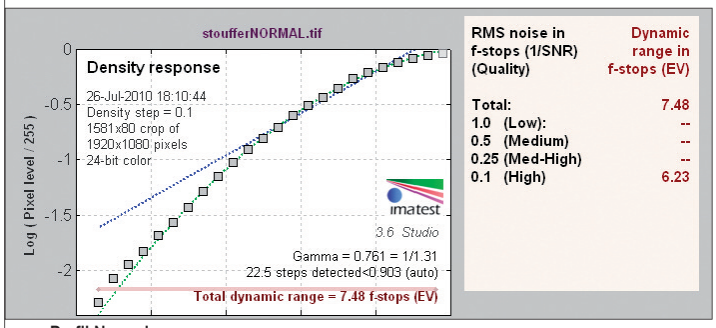

+3
+2
+1
Base
–1
–2
–3
–4



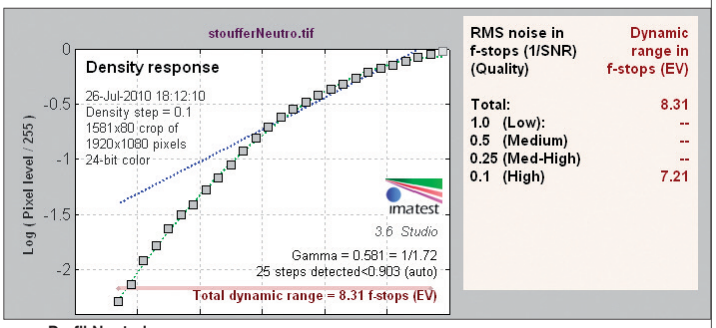
F 50mm. ISO 200. Perfil Neutral. 25 fps 1/50. Subexp -2 y etalonado.

En la imagen de la izquierda mostramos una ampliación del PN5 donde se pueden apreciar claramente la conjunción de los efectos de compresión, insuficiencia de bits de información y el proceso de 'debayerización'. Este efecto lo hemos podido observar igualmente con el bodegón sobre la cara de las muñecas.

A continuación veamos la comparación del bodegón con dos curvas distintas, la Normal y la Neutro, además de los resultados obtenidos del análisis de la tira Stouffer. Efectivamente vemos que la Neutral ofrece hasta 2/3 de stop más de latitud. En un próximo artículo veremos cómo ganar más latitud utilizando las curvas diseñadas por LightIllusion.

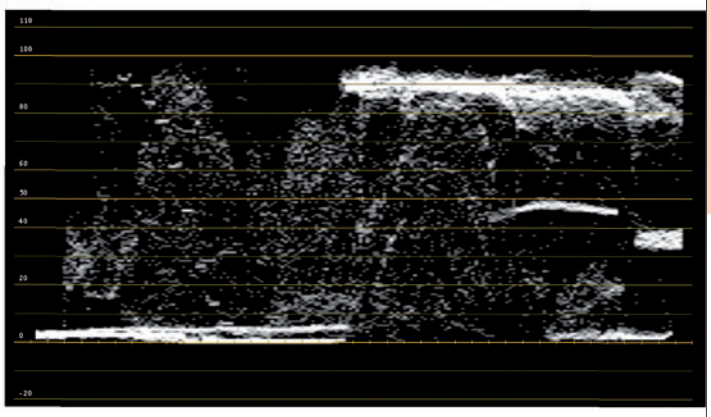


Perfil Normal.

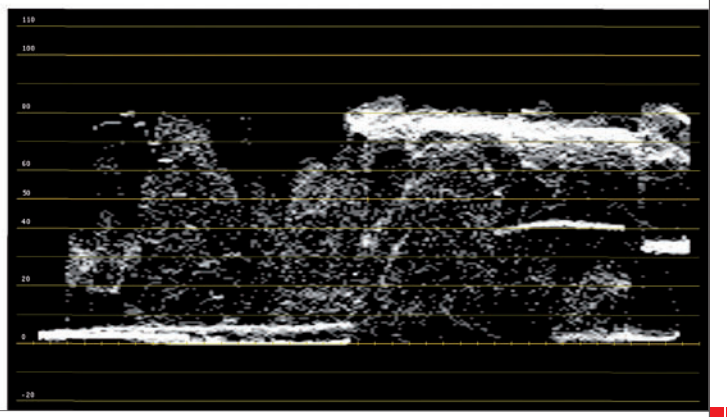


Perfil Neutral.

Normal



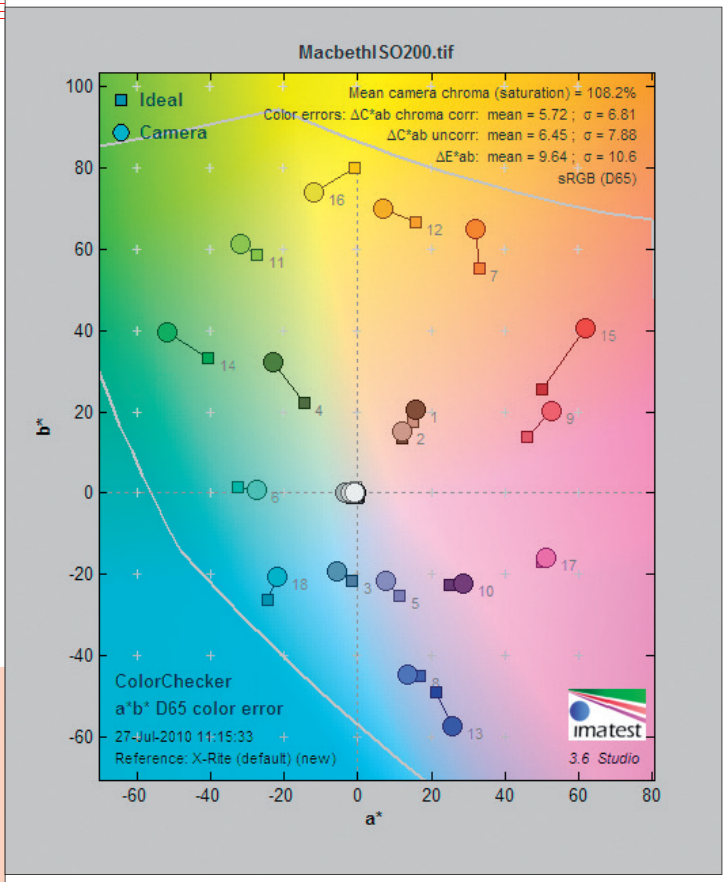
Neutral



En definitiva, que podemos establecer el RD efectivo entorno a los 6 1/2 stops si usamos la curva Normal y 1/2 stop más si usamos la Neutral. Es en realidad un moderado RD si lo comparamos con las cámaras profesionales de alta gama RAW o VídeoHD que se sitúan entre los 10 y los 12 stops.

El color

Si el RD es pequeño y la resolución es escasa no lo es menos la capacidad de la cámara para representar el color. Esta conforma la imagen en formato PAL y a 8 bits, esto es, codifica la información según la Norma BT601 que concreta el espacio de color YUV propio de los sistemas SD como es el Pal. Así que de entrada es de esperar que nos encontremos con una reproducción de color saturado y pocos matices, como así efectivamente sucede. Estudiando la carta Macbeth se observa que en general todos los colores presentan una mayor saturación respecto de la referencia, especialmente los rojos.



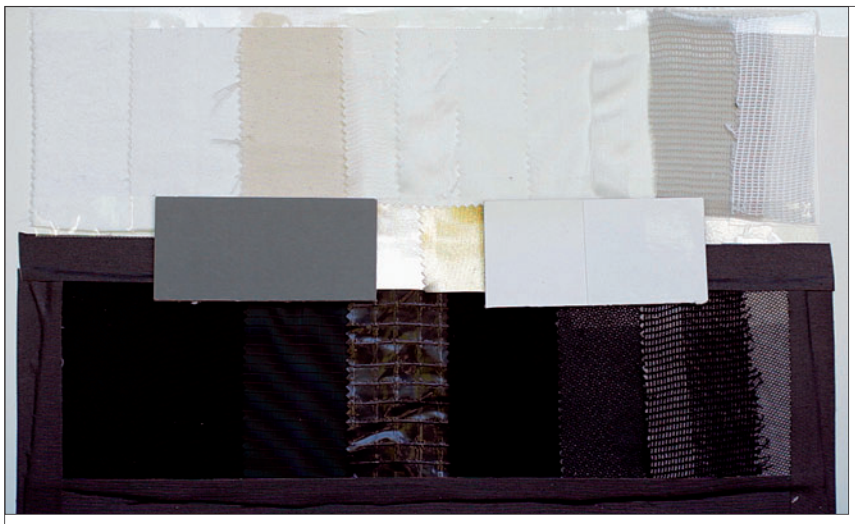
MacbethISO200.tif
Inner squares: Ideal ColorChecker response: with, w/o luminance correction
27-Jul-2010 11:15:33 sRGB Exposure error = 0.39 f-stops
imatest
White Balance Error: HSV Saturation (S) Degrees K [Mireds]
0.010 0.022 0.049 0.049 0.056 0.033
+66 [-1.5] +141 [-3.3] +305 [-6.9] +298 [-6.7] +329 [-7.4] +165 [-3.8]
Exaggerated White Balance error

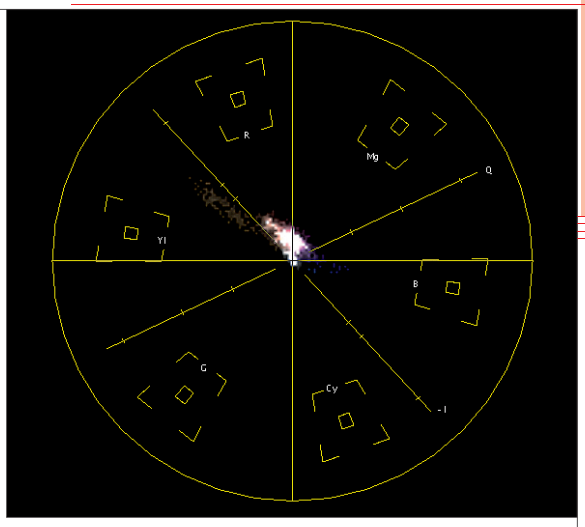
Ampliación de la tela arpillera al 300% del bodegón ISO200 Perfil Neutral. T 5.6

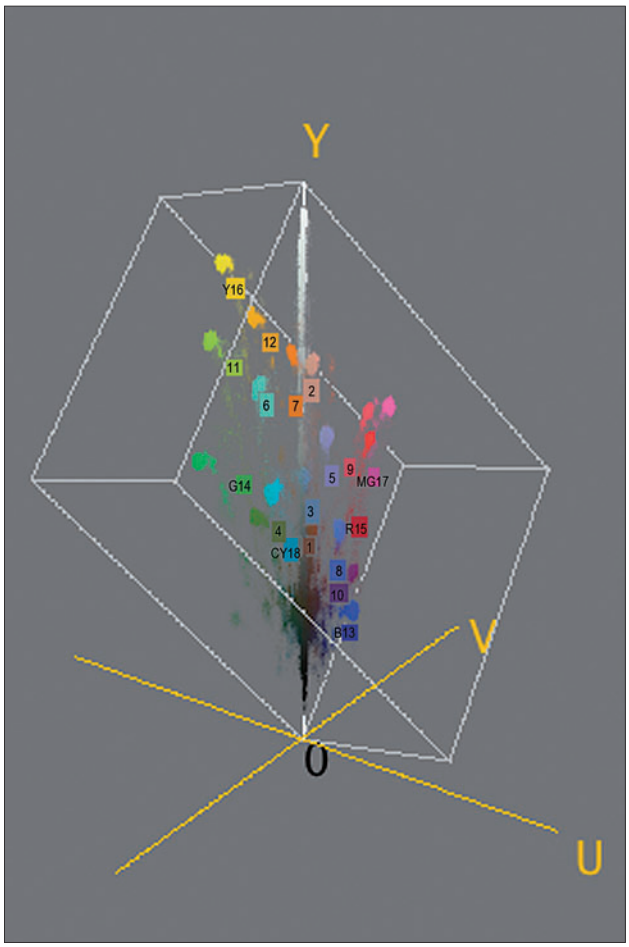
Esta saturación, junto con la limitada capacidad de los 8 bits y el sistema de compresión H264, hacen que las imágenes tengan colores estridentes, sin matices, empastados y con poca profundidad, dando en general una imagen de postal muy artificial.

Véase igualmente en esta imagen ampliada de una parte del bodegón donde se aprecian los artefactos de color producidos por la 'debayerización' y la compresión. En algunas zonas se observa el efecto *blurring*, esto es, la pérdida de nitidez debida igualmente a la compresión. La falta de resolución, así como la poca profundidad de color, hacen este material extremadamente incomodo para la posproducción, aunque, claro está, siempre se puede desaturar, desenfocar y añadir ruido para crear "atmósferas" o ser benevolente en la mirada.

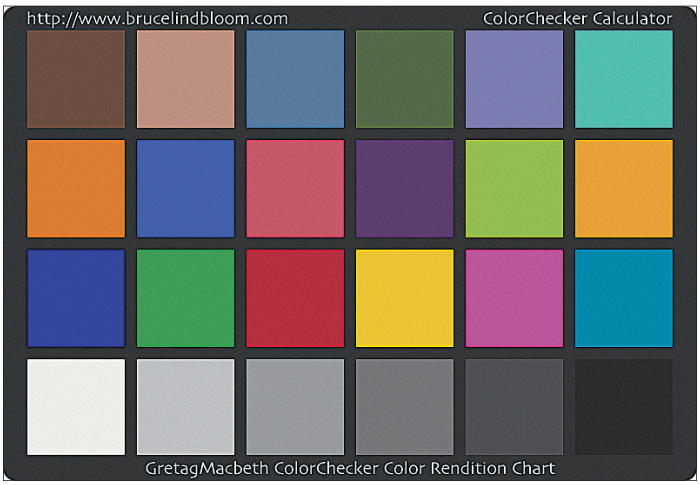
Otro de los factores a considerar es el efecto IR, que es notorio en las sombras, durante el estudio de la carta con las telas y equilibrando para el gris medio todas la telas negras se entonaban hacia el rojo/magenta que aumentaba a medida que subexponía.





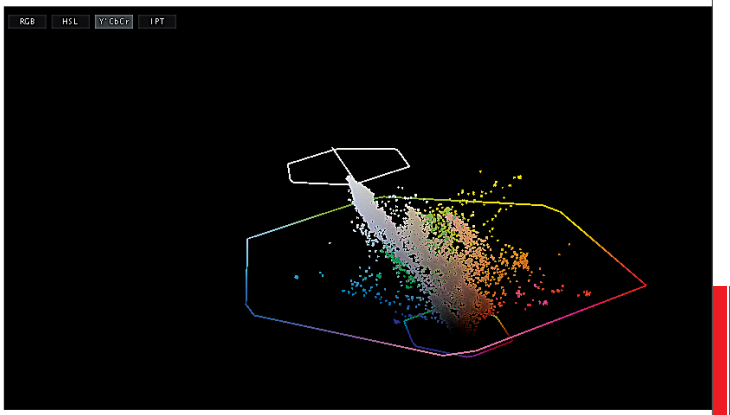


En esta imagen mostramos el espacio de color YUV donde están representados los valores de referencia (cuadrados) y los valores de la carta fotografiados con la cámara (ISO200. Neutral. Etalonado para el gris medio).



Valores de referencia.

Original de cámara ISO 200. Perfil Neutral.



Fotograma original de cámara ISO 200 T 5.6 con perfil Neutral y su representación en el espacio de color. Puede observarse la intensa saturación, especialmente de rojos y amarillos.

Efecto "gelatina" producido durante una rápida panorámica. Las verticales se bambolean en un incesante tembleque debido al rolling shutter.

Hay que añadir algún otro artefacto más como es el efecto "Flan" producido por el obturador, que como sabemos se desplaza de forma progresiva con lo que hay que tener cuidado con las luces cuyos intervalos sean superiores al del obturador y evitar panorámicas demasiado rápidas para evitar la inclinación de las verticales. Con una pobre resolución, una más que moderada latitud, una triste reproducción del color y todo un catalogo de imperfecciones digitales de libro cabe preguntarse como una dama con tan pocas credenciales tiene su carné de baile completo. Porque la dama tampoco es precisamente "friendly" a la hora de trabajar; ¿dónde reside su gracia? Pues hay que considerar dos elementos, uno su bajo nivel de ruido incluso con IE altos y otro su mínima profundidad campo, menor que la del 35mm convencional.

Esto último da a la imagen una apariencia bien distinta de otras cámaras, aunque también puede convertirse en un arma de doble filo dada la dificultad de enfocar.

En definitiva, la Canon 5D me parece una excelente cámara de fotos pero una mediocre cámara de vídeo, esto es, mucho ruido para tan pocas nueces. Claro está que como la creación humana no tiene límites, podemos desmontar la cámara, cambiarle la montura y ponerle una para ópticas cinematográficas, hacer todo tipo de accesorios como parasoles, mandos de foco, empuñaduras, hombreras, visores, salidas para monitores, programas especiales para posproducción, etc, etc. En definitiva, cámaras como esta resultan catastróficas cuando intervienen en ecuaciones como las que rigen en general el audiovisual actual (tiempo de crisis): Escasez de recursos financieros + desconocimiento + voluntarismo = Empobrecimiento visual. Después de este repaso a algunas de la características de la imagen creada por la 5D, y enlazando con la introducción, me pregunto: ¿hace falta calidad de imagen para la narración audiovisual contemporánea? Si dejamos de lado a todos aquellos que experimentan con la imagen en búsqueda de nuevos terrenos y observamos el patrón común de los productos audiovisuales convencionales de nuestro país la respuesta parece ser negativa. La calidad técnica de la imagen es inseparable de la artística ya que las cámaras o las emulsiones son las que definen, construyen y determinan el marco donde se desarrolla la creatividad de los fotógrafos y, por extensión, de los directores, productores, actores y decoradores. De tal suerte que una cámara nunca podrá mostrar más realidad (por acción u omisión) que aquella para la que ha sido diseñada por mucho que nos empeñemos en lo contrario. Insisto, es importante que los directores de fotografía conozcan en profundidad las cámaras que utilizan para determinar cuáles son las que construyen la narración de la mejor manera y mostrar al resto de los equipos el camino a seguir. Y esto no quiere decir que siempre utilicemos la cámara técnicamente mejor, habitualmente la más cara, más bien todo lo contrario. En un entorno audiovisual tan precario como el nuestro es si cabe más necesario conocer las cámaras de baja gama, de consumo y de aficionados pues muchas veces nos vemos abocados a trabajar con ellas y debemos ofrecer buenas imágenes acordes al guión, la mirada del director y las necesidades de producción. Pero precisamente por ello no hay que llevarse a engaño y alabar calidades de cámaras que están lejos de los niveles más profesionales y que necesitan de elevados costes de rodaje y posproducción para obtener buenos resultados que tampoco podemos asumir. Y permítaseme contar una anécdota personal que creo ayuda a entender nuestro oficio en este sentido. Hace un par de años rodé un documental antropológico en una zona montañosa de Lugo y el director quería una cámara ligera con un equipo pequeño, después de probar varias cámaras opté por la Panasonic HVX200, realicé pruebas y las pasamos a 35mm, cuando las vi francamente me parecieron malas, con muy poca resolución y un espectro de color reducido, pero al director, cuando las vio, le entusiasmaron y me señaló que precisamente eso que yo criticaba era excelente porque le daba al plano una sensación "impresionista" que lo alejaba tremendamente de la "postal". Tenía razón. Había olvidado mirar como un cineasta y no sólo como director de fotografía. Cada vez que empiezo un rodaje, sea con la cámara que sea, procuro no olvidar tan sabia observación.

www.cameraman.es

Podrás disfrutar de todas las revistas editadas hasta la fecha
y estar al día de las novedades técnicas del mundo cinematográfico

más de 25 años representando las mejores marcas

IANIRO
DEDOLIGHT
FILMGEAR
ICE
IFF
CHIMERA
LITEPANELS
G FILTERS
MANFROTTO
AVENGER
EGRIPMENT
SCORPIO
RONFORD
HPRC
LT
QUADRANT
GENUS
FORMATT
D-RODAJE
SETWEAR
GE
PHILIPS
OSRAM
USHIO

AUTOSERVICIO EN MADRID A 10 MINUTOS DE ATOCHA

GENUS

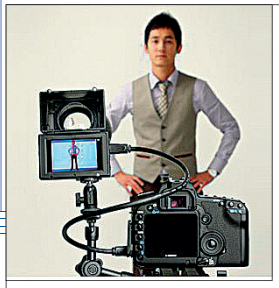
LA MEJOR SOLUCIÓN PARA EL CAMARÓGRAFO

Accesorios para cámaras Mini HD, HDV y DSLR: platos de cámara, varillas para motores, follow focus, Matte Box y soportes para cámara al hombro.

Gran Via Corts Catalanes, 401
08015 **BARCELONA**
Tel. 933 257 611
Fax 934 263 029
info@grauluminotecnia.com
genus@grauluminotecnia.com

Severo Ochoa, 9; nave 6
(P. I. Rivas Futura)
28521 RIVAS-VACIAMADRID **MADRID**
Tel. 914 158 604
Fax 914 158 062
centro@grauluminotecnia.com

GRAU luminotecnia



Cineroid EVF4L

Nuevo visor electrónico para DSLR

Grau ha incorporado a su cartera de empresas representadas a Cineroid, fabricante especialista en electrónica visual que pone a disposición de los usuarios DSLR su nuevo EVF (Electronic View Finder), o sea visor electrónico. Julio Gómez, conocido operador, le saca sus ventajas e inconvenientes.

Cineroid ha sacado al mercado el primer EVF para DSLR's y cámaras de vídeo. Mientras otros fabricantes van anunciando que sacarán pronto su visor electrónico y que están estudiando su precio, Cineroid tiene el equipo probado y acabado y comercializado.

En otros países ya se están vendiendo y Grau, vistas las pruebas satisfactorias del EVF, dispondrán de las primeras unidades de stock la primera semana de febrero.

El EVF de Cineroid es un visor electrónico ligero que viene con una batería F550 de 2200mA, un cable HDMI, una rótula con zapata, un cargador y una bolsa acolchada para su transporte. El EVF es un monitor LCD de 3,2" y una resolución de 800×480 con entrada HDMI y composite, y salida de audio. Con un consumo de tan sólo 3,5W la batería que viene con el visor electrónico le da una autonomía de 4 horas, pero también acepta baterías de 4400mA y 6600mA.

El modelo comercializado es el EVF4L porque tiene un loop HDMI, o sea una salida a monitor externo, que resulta ser imprescindible para que el realizador, director de fotografía o director pueda ver lo que el camarógrafo está grabando en ese preciso instante. Tanta es la ventaja de esta salida HDMI y tan poca la diferencia de precio en relación con el modelo EVF4B (básico) que el propio fabricante ha descatalogadb la unidad sin salida HDMI.

El EVF4L tiene una lente ocular abatible para poder visionar directamente la pantalla LCD como si de un monitor se tratara o mirar a través del visor. Está fijada mediante imanes y tiene una bisagra para quitar el visor rápidamente girándolo 180º y dejándolo sujeto otra vez mediante imanes pero esta vez en la parte superior del cuerpo del LCD.

Entrada HDMI para 480i, 480p, 576p, 720p y 1080i y salida para 480i, 480p, 720p 1080i y 1080p. Algunas características más de monitor: peaking sharpness, peaking red, guide bar 4:3, saturación, pixel to pixel, monochrome B&W, underscan, mirror, rotate, etc. Si queréis más detalles podéis ir a su página web directamente: *www.cineroid.com/web/eng_pro01*

Cineroid también fabrica sus propios brazos rotulados de 20cm y 30cm, y tiene varios productos interesantes en desarrollo para estos próximos meses.

Su precio es de 599 euros + IVA. Ya se admiten pedidos.

Julio Gómez en su blog ha publicado su "Tutorial de uso básico: Cineroid EVF-4L". Es muy recomendable puesto que en este post sabréis como trabaja el EVF4L y todas sus funciones, y si lo queréis comprar ya podréis empezar a trabajar cuando lo recibáis.

Epic-S

Gran respuesta del sensor de 2/3"

Hace pocos días se colgó un video en RedUser con imágenes grabadas a 96fps de la nueva cámara de Red Digital Cinema, Epic-S (antigua Scarlet). En ella se puede ver el impresionante potencial de su sensor de 2/3", con una reproducción tonal excelente y libre de ruido. La resolución es menor que en la Epic, pero aún así es 2,28 veces más que un 1080p. La cámara finalmente estará disponible en mayo, y tendrá algunas limitaciones respecto a Epic-X, en concreto menores opciones de frame rate y calidad de compresión. Sí que será posible hacer HDR, y tendrá un precio orientativo de 12.000 dólares.

Rosco X24

Efectos de movimiento

Rosco presenta su nuevo generador de efectos, el X24, que viene a sustituir al anterior modelo X-Effects.

Este producto se utiliza cuando el agua reflejada es parte de la realidad de una película. Es un axioma de los directores de cine que las películas de terror funcionan mejor cuando se ven y sienten reales. Esa es la razón de que el director Robert Hall y el director de fotografía Hill Barratt eligieron el Rosco X24 cuando necesitaron mostrar agua reflejada en su película *Fear Clinic*. Realmente funcionó. La película ganó el Premio Streamy por sus efectos especiales.

Ver la escena de agua de *Fear Clinic* en *www.youtube.com/watch?v=Tp0s0SoprNs*

El proyector X24 X-Effects proporciona efectos tridimensionales a gran escala, algo que hasta ahora era muy difícil de conseguir para los iluminadores. El dispositivo utiliza una lámpara de 200W cuyo arco corto permite una salida de 5000 lúmenes, con una vida de la lámpara de 7000 horas. La temperatura de color es similar a la de una fuente de Xenon a 6000K.

El efecto se crea por la rotación de dos gobos tamaño "X" descentrados del haz óptico, dando como resultado una proyección que no parece tener una dirección o diseño visible. Los gobos y los dicroicos de color se pueden insertar en el tambor de las lentes.

Las lentes están disponibles en configuraciones de 19º, 30º, 50º y 70º. Debido a la eficiencia de la lámpara y del diseño de las ópticas, todas las imágenes tienen los bordes bien definidos, incluso para proyecciones de 30 metros o más.

El X24 X-Effects está disponible en dos configuraciones. Para la iluminación de espectáculos teatrales hay que especificar el modelo con DMX incorporado. Al utilizar cinco canales DMX, la unidad tiene control de cada gobo de efecto tridimensional, de la lámpara y también dispone de un obturador para interrumpir o bloquear el haz de luz.

Para instalaciones permanentes como escaparates o museos, o donde no se requiere DMX, el proyector X24 X-Effects original analógico es una buena elección. Los potenciómetros que incorpora controlan la velocidad y dirección de ambos gobos.

Nikon D7000

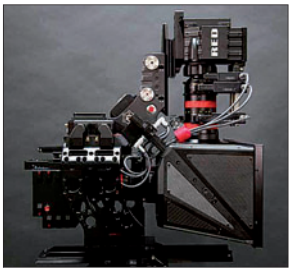
Gran sensibilidad, mínimo ruido

Esta cámara está dando que hablar y mucho, principalmente por tres razones: 1080p, 16,2 megapixels y 25.600 ISO. En estos momentos no es fácil hacerse con una debido a la gran aceptación que esta teniendo entre los usuarios. Las imágenes (.mov) que se están viendo por la red son de una calidad que están dejando alucinados a aquellos que las ven. Principalmente por la enorme sensibilidad que ofrece, pareciendo casi de día en la noche, con unos niveles de ruido prácticamente inexistentes. Esto en parte es debido al sensor de Super 35mm APS-C CMOS que cuenta con un procesador A/D a 14 bits. Los píxeles son de un tamaño de aproximadamente 4,78 micrones, la mitad de lo que normalmente encontramos en este tipo de sensores DSRL.

Element Technica Atom

Nuevo rig 3D, especial para Epic

Element Technica completa su gama de Rig 3D con el nuevo Atom, diseñado para las cámaras Epic de Red. Este Rig, del tipo BlimSplitter, está diseñado en aluminio o bien en magnesio, siendo un soporte extremadamente ligero y compacto, sin tener por ello que renunciar al uso de ópticas PL de peso y tamaño considerable, como un Optimo 30-80mm. El peso del rig es de tan sólo 5,90 kg, y completo con dos Epic y ópticas estándar carga un total de 13 kg. Como en todos los rigs de la firma, se puede controlar la convergencia e interocular al 100%, así como obtener grabación de estos datos y otros metadatos.



El modelo de magnesio pesa 2,5 kg menos que el de aluminio, y ambos cuentan con un módulo que nos permite eliminar hasta bastantes cables por cámara y rig. El precio aproximadamente para el de aluminio es de 64.000 dolares.

Lightmeter

Fotómetro en el iPhone

Aquellos que dispongan de un iPhone, pueden ahora descargar desde iTunes, y por tan sólo 2,99 $, una aplicación que convierte tu dispositivo móvil en un fotómetro (de luz reflejada). Algo así como un spotmeter, el cual es ajustable. La aplicación calcula la exposición en base a una foto que previamente hacemos sobre un teórico gris medio al 18%, y tiene en cuenta posibles filtros u otros cálculos que afecten a la exposición. Cuenta con histograma y trabaja sólo con el Iphone 4 y el 3GS. Una vez hecho esto, trasladamos los settings a nuestra cámara. Puede ser útil para localizaciones y hacerse una idea de la cantidad de luz que hipotéticamente se necesitaría. En diversas pruebas que se han hecho ofrece un margen de error mínimo en comparación con spotmeters profesionales. Otra aplicación interesante, y en la línea de esta, es Ligh Meter (palabras por separado) que se encuentra también en el Apple store.

Sony Creatology

Media roadshow en febrero

El 8 y 9 de febrero, Sony profesional, mediante el roadshow conocido como Creatology, propone una presentación de nuevos equipos en la ciudad de la Imagen. Destacan:

- Las atractivas soluciones 3D, basadas en el nuevo procesador MPE-200.
- El mundo de 35mm, representado por los nuevos camcorders PMW-F3 y SRW-9000PL.
- La solución XDCAM 4:2:2 de captación basada en memoria de estado sólido, PMW-500.
- Nueva gama de monitores profesionales incluyendo el nuevo monitor OLED.
- Cámaras de estudio.

Además, se contará con diversas conferencias sobre productos y aplicaciones, impartidas por diversos profesionales del sector audiovisual.

Más información:

Fecha: 8 y 9 de febrero. Hora: De 10:30 a 18:30

Ubicación: Eurostars i-hotel Madrid (Ciudad de la Imagen). C/ Virgilio, 4. Pozuelo de Alarcón. Madrid

Inscripción: *http://events.pro.sony.eu/event.php/Spain-08Feb-1000-Media-RoadShow*

Versus

Un tratamiento curioso

Estrenada hace un par de años, y después de varios más de singladura hasta ver acabado el proyecto, *Versus* es la primera película grabada en MiniDV (Panasonic AG-DVX100) kinescopada con el sistema SwissEffects. En Suiza también hicieron la corrección de color y el etalonaje de la copia de 35mm. Este proceso se traduce en una imagen extrema, con mucho grano y contrastada.

En cuanto a los settings de cámara, más de uno se llevaría las manos a la cabeza si supiese que la imagen está obturada a 1/2000, el pedestal de negros a -15 y 12 dB de ganancia. El resultado cuanto menos es curioso, con personalidad.

La película ha sido estrenada en los festivales fantástico de Sitges (2008) y Puchon 2009 (Corea del sur). En este último consiguió un premio.

El director es Iago de Soto y la fotografía de Andreu Adam. En **http://andreuadam.blogspot.com/search/label/Versus** podéis ver el resultado del filme.

Easy Focus

Sistema de foco para situaciones complicadas

Gabriel Bauer, uno de los diseñadores de la Moviecam, ha desarrollado un sistema integral de seguimiento de foco para aquellas situaciones complicadas de grúas, cabezas remotas o focos "imposibles" donde no se pueden hacer marcas o no hay tiempo para el foquista. Aunque su inventor asegura no ser un dispositivo que viene a sustituir al foquista (de hecho, alguien lo tiene que manipular), sí que ha levantado cierta suspicacia el invento.

Gabril Bauer manipulando su sistema de foco.

Hay varios modos de operación: Auto Focus, donde gracias a una pantalla y un cursor que movemos donde queramos, nos marcará la distancia exacta (parecido al sistema de medición de Panavision) y hará foco a ese punto automático o manual. Tracking Mode, ideado para seguir automáticamente a, por ejemplo, un corredor que viene a cámara con un 400mm, 120fps y T2.1. Gracias a la pantalla táctil vamos tocando al sujeto y este se mantiene en foco, sin saltos y con foco a la primera. Mapping Mode, ideal para postproducción, donde podemos hacer un mapa virtual donde todas las distancias que queramos a y entre objetos son marcadas mediante pequeñas banderas sobreimpuestas en pantalla. Una vez hecho, se obtiene una foto con información de lente, distancia focal, iris, tilt, pan, altura, velocidad de cámara, focos…

JVC en el CES

Presenta un camcorder prosumer 4K

JVC ha presentado en el CES 2011 una cámara del tipo camcorder prosumer (Z1, HVX200...) con un impresionante sensor de 4K. Este chip de 2840 (H) x 2160 (V) captura y transmite el doble de rápido siendo, además, mucho más barato que otros sensores que le preceden de serie, debido, entre otras cosas, a que es un diseño exclusivo. El consumo es muy bajo y, como se rumorea, barato de fabricar, por lo que es posible hacerse una idea de que será una cámara de bajo coste, llamada a cubrir el hipotético desembarco de monitores 4K asequibles para el gran público.

Aunque aún está en fase de desarrollo, ya se han podido ver imágenes colgadas en la red que han impactado mucho debido al excelente crispening/sharpness de esta cámara. Los espectadores que pudieron ver las imágenes creían estar de forma pasiva en una avenida de Nueva York viendo pasar a la gente.

Kino Flo Barfly

Premio al logro técnico Videasta magazine

"Es un verdadero honor ser reconocido por los especialistas técnicos en el mundo de la producción de vídeo independiente", dijo FriederHochheim, presidente y fundador de Kino Flo sistemas de iluminación.

Con sede en Burbank, Kino Flo ha sido reconocido durante dos años y medio con la excelencia de diseño de iluminación siendo pionera en métodos innovadores en la iluminación de la narrativa visual en largometrajes, televisión, publicidad, videos musicales y producciones independientes de vídeo en todo el mundo.

Nuestra protagonista es la lámpara fluorescente Kino Flo Barfly en dos equipos diferentes: 400W y 200W. Se usa la misma tecnología en los dos modelos, la diferencia es que la 400W tiene cuatro lámparas y la de 200W tiene dos lámparas. Estas luces son muy útiles en exterior o estudio. A la par, son ideales incluso para un pequeño equipo, ya que pueden crear un buen esquema de luz en cuestión de minutos.

Los accesorios del Barfly 400W y 200W vienen con un centro de monturas desmontables. Esto significa que usted puede utilizar fácilmente el soporte para conectar el accesorio en trípode o ir sin el soporte para colocar la luz en lugares poco visibles. Ese ha sido siempre un referente en la marca de accesorios de Kino Flo, pero con este diseño en particular es más fácil trabajar para tomar una nueva dirección de la luz cuando quieras mover el aparato detrás de una estantería por ejemplo. El accesorio mide sólo 5 cm de profundidad y es lo suficientemente ligero que se podría asegurar a una pared, techo o alguna otra superficie. A pesar de su peso, el aparato es lo suficientemente resistente para soportar una larga vida.

Gracias al diseño de la lámpara es más fácil que "cambiar una bombilla". El casquillo se encuentra en un ángulo para que puedas poner la lámpara hacia el reflector y encaje en su lugar. Con un poco de experiencia se podría estar haciendo esto en una fracción de segundo con una sola mano.

Zeiss LWZ.2

Zoom ligero

Zeiss incorpora este zoom ligero que combina una excepcional calidad de imagen óptica con la posibilidad de usar una montura intercambiable al momento, dependiendo de la cámara que estemos usando. Tenemos la posibilidad de escoger entre la clásica montura PL, EF y F Mount. La óptica, un 15,5–45 mm, está diseñada para trabajar con cámaras DSRL y cámaras de cine digital, tipo Alexa, F35 o Red. La posibilidad de escoger entre estas tres monturas, que vienen con la óptica de serie, es ideal para diferentes producciones de bajo y alto presupuesto. Está pensada para trabajar con steady o cámara al hombro, dado su poco peso y tamaño: 2 kg exactos. La apertura de iris es de T2.6 / T22 y, como siempre, el diseño de rendimiento de color es similar al resto de ópticas de cine de Zeiss, quedando igualados si trabajas con este zoom y por ejemplo unas UltraPrime. También cuenta con un recubrimiento especial que evita *flares* y da un contraste excelente con negros densos.

Promoción de AXN para el nuevo año

Rodada con Arri Alexa

El canal AXN rodó en diciembre una autopromoción con la que el canal comunicará sus próximos estrenos y las nuevas temporadas de sus series, que llegarán a lo largo de los primeros meses de 2011. El equipo creativo de autopromos de AXN es el primero que ha hecho uso de una cámara Alexa de Arri para el rodaje de un spot de televisión. Una elección basada en su calidad de grabación de imágenes en HD y en la facilidad para trabajar en la edición de forma directa con Final Cut, dado que incluye un soporte nativo para los codecs ProRes de Apple.

La promoción de AXN podrá verse en el canal, tanto en España como en Portugal, desde el mes de enero. Esta pieza, rodada en exteriores por el equipo creativo de autopromos del Dpto. de Marketing, será la base de la campaña de imagen del canal de cara al nuevo año. Bajo el lema *"Ya es hora de que vuelvan los auténticos profesionales"* la autopromoción presenta las novedades de la próxima temporada además de los nuevos episodios de series como *Fringe*, *Escudo Humano, C.S.I. Miami* o *C.S.I. Nueva York.*

No voy a entrar en aspectos muy técnicos pues para eso ya lo está haciendo Alfonso Parra en un test que está preparando. Si os contaré que, como director de fotografía, sólo puedo hablar maravillas de ella, ya que he encontrado un aliado en mi trabajo.

Ya no solamente decir lo fácil, intuitiva, y rápida de manejar que es, sino por su calidad y luminosidad. Me ha sorprendido ver cómo puedo forzar la potencia de la sensibilidad a 1600 ASA y encontrar que puedo trabajar con menos medios y cuando me refiero a esto no lo digo por la calidad, sino en cantidad.

He tenido tiempo de hacer pruebas en los ratos de descanso en los que utilizaba a los modelos poniéndolos debajo del filamento de las estufas de exteriores con un cigarro y era increíble como quedaban. El realizador no daba crédito, buscando si estaban apoyados con otra luz.

Es una cámara que ve mas que el ojo humano, es cierto que los negros se contrastan más llegados a esos niveles, es decir hay menos margen de grises, pero seguro que sacamos partido también a eso y lo más importante es que no pierde calidad. Ni se empasta la imagen, ni se llena la pantalla de grano, con lo que podemos llegar a unas ricas texturas cargadas de matices.

Todo esto apoyado con unas buenas ópticas de cine tenemos una arma que está dentro de un buen precio para un productor al que tenemos que convencer de porqué alquilar esta cámara.

El spot se ha grabado con el codéc ProRes 4:2:2 HQ. Ya que para el producto iba para televisión y tiene sobrada calidad.

Se ha grabado en tarjetas Sony SXS Pro, que en ese formato tienen una duración de 19 minutos de grabación. Con una curva de 709, en 25P, ya que la idea era casi no etalonar y llevarlo lo más trabajado posible, sobre todo en contraste. Angulo de obturación de 180º.

Empezamos grabando a 600 ASA, que es lo que recomienda la casa y sobre todo que el rodaje era nocturno, pero descubrimos que se veía muchísimo y acabamos bajando a 400 Asa y aún así, terminamos viendo más de lo normal.

La temperatura de color la llevamos a 4300, ya que trabajamos con muchos rojos y se saturaban mucho en otros balances. Si os puedo decir que para el trabajo de corrección de color, hemos tenido que trabajar muy poco. Solamente hemos quitado un poco de saturación de color, bajar las altas luces y tocar los medios tonos. Es decir ha sido muy rápido. Añadir que, además, te llevas el trabajo a casa, ya en un disco duro o directamente en el portátil.

Por decir o poner alguna pega que seguro que mejoraran rápidamente, es que al posicionar el ojo en el ocular y al no tener un sistema de fijación, se mueve con mucha facilidad y hay que andar ajustando muy a menudo; y otro inconveniente es que el botón de zoom electrónico que lleva el visor para enfocar más rápidamente, no se queda sujeto, con lo que te obliga a utilizar las dos manos, una para mantener el botón apretado y la otra para enfocar, con lo que te hace perder tiempo y además está en una posición muy incómoda. Confío en que lo solucionarán.

Tengo claro que el día que lo reduzcan de tamaño y lo saquen como cámara de fotos y video, superará a muchísimos equipos.

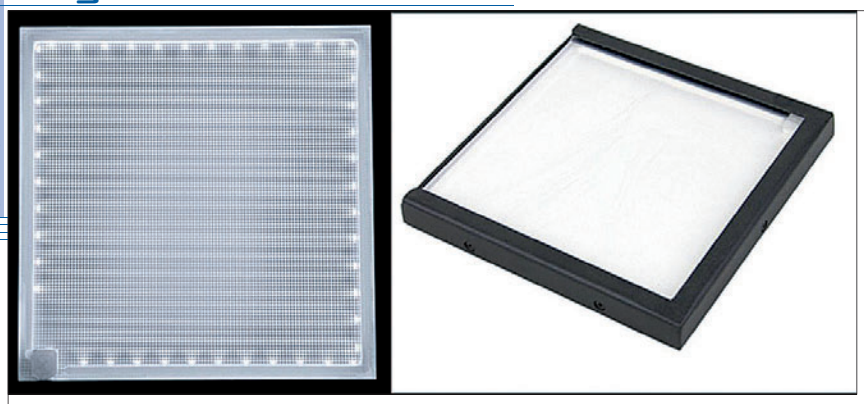
Creo que Arri ha sabido posicionarse en el mercado actual, donde todo evoluciona a velocidades de vértigo, en cuanto a calidad y precio.

Volviendo a la pregunta que siempre nos hemos hecho los que estamos metidos en el mundo de la luz: " Cine o video". Tengo que decir que empieza a ser difícil la elección.

Canon 60D

Versión económica de la 7D

Ya está aquí la versión económica de la Canon 7D, una cámara mucho más ligera, y de construcción económica que sale a un precio muy competitivo, ideal para estudiantes de imagen. Los 600 dolares de compra de la Canon 60D pueden hacernos pensar que estamos ante una cámara de dudosa calidad, pero en realidad no es así, ya que es en los materiales de construcción donde radica la gran diferencia. De hecho, el sensor es el mismo (18 megapíxeles) con el que cuenta la 7D, y la gran novedad respecto a éste y el precio, es que contamos con una pantalla rotable que se puede posicionar para aquellos planos con tiro bajo o alto que con la 7D nos obligaba a contar con un visor o pantalla para tal menester. El resto, a nivel menús y botonería, es prácticamente lo mismo que en sus predecesoras 5D y 7D.



Rosco LitePad Axiom

Evolución de los LitePad HO para 2011

Rosco lanzará en 2011 su nueva gama Rosco LitePad Axiom, desarrollada a partir de los LitePad HO, que pasará a llamarse HO+, aumentando un 33% la potencia por tamaño poniendo LED's en los cuatro lados e integrando un conector que permite desmontar el cable de alimentación. Se comercializarán en dos temperaturas de color, 5800K ó 3800K.

Grau Luminotecnia presentará en 2011 la nueva gama Rosco LitePad Axiom, desarrollada a partir de los LitePad HO.

El LitePad Axiom incluye una carcasa metálica con portafiltros y adaptador de anclajes para facilitar cualquier tipo de montajes a ceferino, trípode o pared. La carcasa del Axiom está integrada al LitePad y no se puede desmontar. Por otro lado se presentan kits de carcasa Axiom para los clientes que ya tengan LitePad's.

Otra novedad son el aumento de los kits que hay a disposición del cliente, hasta alcanzar un total de nueve, teniendo en cuenta que los kits Axiom se pueden escoger en luz día o incandescencia; estos kits están pensados para trabajos o clientes concretos.

Basado en el antiguo modelo Gaffer, Kit Pro Gaffer Axiom es el más completo de todos los kits LitePad. Está diseñado para los gaffers y directores de fotografía del mercado cinematográfico y tiene múltiples accesorios para fijar los paneles a cualquier parte. Formado por 5 pares de LitePad Axiom de tamaños distintos y 1 par de LitePad HO+ circular, varios accesorios y maleta irrompible con ruedas.

Siguiendo la filosofía del kit Gaffer para cuando se quiere ir menos cargado, la opción es el Kit Quick Axiom que está compuesto por la mitad de paneles y complementos. Formado por cinco LitePad Axiom de distintos tamaños y un LitePad HO+ circular, varios accesorios y maleta irrompible con ruedas.

Rosco ha diseñado también un kit para usuarios de vídeo de alta gama y es el complemento perfecto para sus grabaciones. El Kit Digital Shooters Axiom está formado por tres LitePad Axiom de distintos tamaños y un LitePad HO+ circular, varios accesorios, tres trípodes ligeros y maleta irrompible con ruedas.

El Kit Photo Axiom está pensado para el fotógrafo, sobre todo teniendo en cuenta las nuevas DSLR que pueden grabar vídeo, los LitePad de los kits Still Photo Axiom pueden llegar a sustituir a los flashes y antorchas en situaciones determinadas, y pueden trabajar con pilas durante horas. Formado por dos LitePad Axiom rectangulares y un LitePad HO+ circular, varios accesorios de cámara y bolsa de transporte.

Por último, el Kit Everywhere HO+ está formado completamente por LitePad HO+ y una mezcla de temperatura de color luz día e incandescencia. Se ha diseñado pensando en los profesionales que necesitan paneles muy ligeros y la opción de trabajar en cualquier circunstancia. Por ejemplo, si se trabaja en el interior de un coche, muchas veces es preferible fijar los paneles con cinta adhesiva. Formado por 5 pares de LitePad HO+ de tamaños distintos y 1 par de LitePad HO+ circulares, varios accesorios y maleta irrompible con ruedas. La mitad de los paneles son de 5800K y la otra mitad de 3800K.

Kit Pro Gaffer Axiom

Kit Quick Axiom

Kit Digital Shooter Axiom

EditShare Lightworks

Editor de vídeo gratuito

EditShare acaba de lanzar una beta pública de su software de edición Lightworks. Entre sus prestaciones caben destacar la posibilidad de tener un timeline con la resolución, codec, fps independiente. Soporta múltiples archivos, entre ellos: AVI, Quicktime, DPX y RED R3D (ambos importados directamente), ProRes, etc. Permite hacer escalados a tiempo real de definición estándar (SD) a 2K, aceleración de efectos, corrección de color e incluso edición multicámara y soporte a plugins de Adobe Premiere, Boris o Combustion.

El software está disponible gratuitamente para Windows gratuito. Más información y descargas en: *www.editshare.com*

Litepanels Sola ENG

Nueva antorcha de Led de Litepanels

En su origen está diseñada para montar sobre cámaras ENG, pero que puede resultar ideal en muchas otras situaciones para ficción. Usa un dimmer sin caída de color en todo su rango, es flicker free y aunque la batería esté a punto de acabarse, no afecta en rendimiento de potencia.
Su consumo de sólo 30W es equivalente a un 250W de tungsteno, requiriendo tan sólo entre 10 y 20 V DC. La vida de la antorcha se va hasta las 50.000 horas, gracias a la nueva tecnología de Leds de Litepanels. Asimismo, es muy ligero, no se calienta, no necesita ballast.

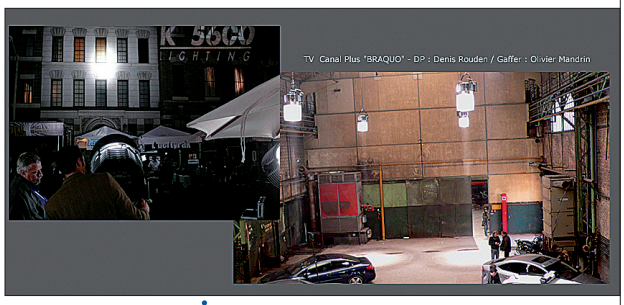
Spacebeam 4K

Nuevos accesorios para el Alpha 4V2 de K5600

El Spacebeam 4K es un accesorio del Alpha 4V2 que permite transformar el haz de luz de este aparato en una fuente de luz muy potente y concentrada (un ángulo muy pequeño), o en una fuente muy difusa de 360° (spacelight).
Por este motivo el Spacebeam es transformable en dos versiones: la versión hiperspot (híper concentrado) y la versión spacelight (luz de 360°).

Versión hiperspot

Equipado de una lente Fresnel, el Spacebeam mas la lente fresnel ya montada en el aparato, realiza la función de concentrado, permitiendo así la focalización llegando a alcanzar los 3° del ángulo del haz de luz, con un rendimiento de 3 a 4 veces superior a un fresnel convencional en spot.



Spacebeam 4K en configuración Hiperspot durante un rodaje.

El Spacebeam 4K en configuración spacelight.

Distancia	SPOT : 3°			FLOOD : 14°		
	LUX	Diaph 100 ASA 25i/s	Diam. in m	LUX	Diaph 100 ASA 25i/s	Diam. in m
5m	220 000	32 3/4	0,20	37 000	16 1/4	1,00
10m	55 000	16 3/4	0,40	9 500	8 1/4	2,00

HYPERSPOT CONFIGURATION

Características técnicas del Spacebeam 4K.

La capacidad del Alpha 4V2 de funcionar en todas las posiciones y notablemente en cenital, permite utilizar esta fuente de luz extraordinariamente homogénea como efectos de rayos de luz de largo alcance.

Versión spacelight

Equipado de una tela de difusión, y agrandado gracias a la ayuda de unas barras prolongadoras, el Spacebeam añadido al Alpha 4V2 sin lentes (apertura máxima de la luz: 160°), transforma este proyector en un Spacelight HMI luz de día 4Kw.
En efecto, como se explicó anteriormente, el Alpha 4V2 es el único proyector de 4Kw HMI del mercado que puede funcionar en cenital. De esta forma el Spacebeam en configuración spacelight es el accesorio ideal para obtener una luz suave y repartida en 360° desde el techo.
El Spacebeam esta igualmente equipado de un faldón dividido en 4 partes y de un porta gelatinas integrado.
La herramienta está disponible en tres versiones: Hiperspot, Spacelight o versión Completa (las dos versiones juntas).

DIGITAL REFLEX RENT

"Alquiler de equipos y accesorios para grabar vídeo HD con cámaras reflex."

Canon, O´connor, Zacuto, Marshall, Denz Deniz, Glidetrack, Vocas, Manfrotto, Secced, Cinemek, Tiffen, Apple.

www.digitalreflexrent.com
info@digitalreflexrent.com

PACK DRR HD + TÉCNICO

1día 474€+IVA | 2días 774€+IVA | 3días 974€+IVA

CANON EOS 5D MARK II O 7D
ÓPTICA CANON EF 28 mm f/2.8 USM, EF 50 mm f/1.4 USM
EF 8-15 mm f/4L USM, EF 16-35 MM f/2.8L II USM
EF 24-70 mm f/2.8L II USM , EF 70-200 mm f/2.8L IS II USM
LENS BABY MOUSE DOBLE CRISTAL EF
VISOR ZACUTO Z-FINDER PRO 2.5X
UNIVERSAL BASEPLATE ZACUTO Y Z-SPACER
ESTATIVO DOUBLE BARREL ZACUTO
FOLLOW FOCUS ZACUTO O FOLLOW FOCUS DENZ FFM
MATTEBOX VOCAS MB-250 U O'CONNOR O-BOX WM
EXTENSOR BARRAS DE 12"
FILTRO SCHNEIDER 4X4 ND 3 DEG, ND 6 DEG, ND 9 DEG, POLARIZADOR
MONITOR MARSHALL V-LCD70XP
STEADICAM TIFFEN MERLIN HDV
GLIDETRACK SDS-100
TRIPODE MANFROTTO 526 O TRIPODE SECCED REACH 6
2 TARJETAS COMPACT FLASH 16GB/ LECTOR
2 BATERIA CANON LP-E6/ CARGADOR CANON LC-E6
MONITOR SONY LCD 21" HDMI + CABLE HDMI 20 mts
MACBOOK/ ROCSTOR ROCPRO 850 1,5TB
MALETAS PLÁSTICO DURO HERMÉTICAS DE TRANSPORTE

NOTA I: Jornada del técnico 9h +1 de comida. Estas tarifas no incluyen dietas ni desplazamientos del técnico DRR .

PACK RODAJE HD

1día 210€+IVA | 2días 380€+IVA | 3días 510€+IVA

CANON EOS 5D MARK II O 7D
ÓPTICA CANON EF 24-70 mm f/2.8L II USM,
EF 50 mm f/1.4 USM
VISOR ZACUTO Z-FINDER PRO 2.5X
UNIVERSAL BASEPLATE ZACUTO
Z-SPACER
ESTATIVO DOUBLE BARREL ZACUTO
FOLLOW FOCUS ZACUTO O FOLLOW FOCUS DENZ FFM
MATTEBOX VOCAS MB-250 U O CONNOR O-BOX WM
EXTENSOR BARRAS DE 12"
FILTRO SCHNEIDER 4X4 ND 3 DEG, ND 6 DEG, ND 9 DEG, POLARIZADOR
MONITOR MARSHALL V-LCD70XP
TRIPODE MANFROTTO 526 O TRIPODE SECCED REACH 6
2 TARJETAS COMPACT FLASH 16GB/ LECTOR
2 BATERIA CANON LP-E6/ CARGADOR CANON LC-E6
MALETAS PLÁSTICO DURO HERMÉTICAS DE TRANSPORTE

Seis puntos sobre Emma

ROBERTO PÉREZ TOLEDO

El 29 de noviembre comenzó en Tenerife la grabación de *Seis puntos sobre Emma*, primer largometraje del director lanzaroteño Roberto Pérez Toledo, tras diez años de trayectoria como cortometrajista (con reconocidos trabajos como *Vuelco, Nuestro propio cielo, Los gritones*…). Producida por *La Mirada*, el rodaje del esperado filme de Pérez Toledo se ha prolongado hasta el 30 de diciembre en diferentes enclaves de la isla (Santa Cruz, Puerto de la Cruz, La Laguna…)

Rodada con Red One, *Seis puntos sobre Emma* es, para su director, "un drama con elementos de comedia. Una historia sobre la ceguera a varios niveles y desde una perspectiva fresca y luminosa. Sobre la ceguera que impide a los ojos ver pero también sobre la ceguera sentimental. Sobre los palos de ciego que damos hasta encontrar a la persona adecuada".

Seis puntos sobre Emma, cuyo guión han escrito el propio Roberto Pérez Toledo y Peter Andermatt, cuenta la historia de Emma, sus ojos están ciegos pero ella cree verlo todo muy claro: quiere ser madre. Lo ansía de forma obsesiva. Tras descubrir que su novio no podrá dejarla embarazada, rompe con él y emprende la búsqueda de un espermatozoide perfecto. Sin enamorarse, sin sentimientos. Parece fácil, pero no tardará en descubrir que su ceguera no reside únicamente en sus ojos.

Seis puntos sobre Emma está protagonizada por la actriz Verónica Echegui, acompañada por el tinerfeño Álex Garcí y Fernando Tielve. Junto a ellos estarán Nacho Aldeguer, Mariam Hernández, Antonio Velázquez, Paloma Soroa, Mabel del Pozo y Blanca Rodríguez.

En la parte técnica, destacar a Juan A. Castaño como director de fotografía, Alfonso Ruiz como director de arte, Christian Johansen en el sonido directo y Elisa Rabelo como ayudante de dirección. El filme lo produce la empresa canaria La Mirada Producciones, en coproducción con Canarias Cultura en Red, Televisión Canaria y Generación 78, y en asociación con Ian Stewart PC, con múltiples patrocinios. Ana Sánchez-Gijón se encarga de la producción, y Ricardo Ramos es el jefe de producción de la película.

Bunker

ANDRÉS BAIZ

El cineasta colombiano Andrés Baiz concluye en Barcelona el rodaje de su segundo largometraje *Bunker*, rodado en 35 mm. Una coprodución de la colombiana Dynamo Producciones y las españolas Avalon PC y Cactus Flower. La filmación de esta historia de amor a tres bandas se ha desarrollando durante siete semanas en Bogotá y en Barcelona.

Bunker, título provisional, cuenta con un guión del español Hatem Khraiche Ruiz-Zorrilla, conocido por haber dirigido premiados cortometrajes como *Machu Picchu* o *Genio y figura*. El actor español Quim Gutiérrez da vida al personaje de Adrián, un director de orquesta que decide trabajar de maestro de la Filarmónica de Bogotá, y le acompaña su enamorada novia Belén, papel interpretado por Clara Lago, quien al cabo de un tiempo desaparece sin dejar rastro. Afligido, Adrian encuentra consuelo tanto en su música como en los brazos de una hermosa camarera, Fabiana, a quien da vida la actriz colombiana Martina García, pero a medida que la pasión entre ambos crece, las preguntas sobre la misteriosa desaparición de Belén comienzan a aflorar en paralelo a las pesquisas policiales.

El director colombiano Andrés Baiz.

El equipo técnico de *Bunker* combina a españoles y colombianos. Por parte nacional, sobresalen el director de fotografía Josep M. Civit y el montador Alberto de Toro, mientras que por parte colombiana figuran Bernardo Trujillo como director artístico, César Salazar en el sonido directo y Juliana Flórez en la dirección de producción. La ambientación musical, que realizará el compositor argentino Federico Jusid, servirá de "contrapunto" a la música sinfónica que interpreta la Filarmónica de Bogotá.

La película, que será distribuida por Dynamo en Colombia y por la Fox en España, cuenta con un presupuesto que ronda los dos millones de euros y podría estrenarse en el último trimestre de este año.

19 nominaciones para las películas rodadas en *Ciudad de la luz*

Las producciones rodadas en Ciudad de la Luz acaparan las más importantes nominaciones a los premios de la Academia del Cine. En total son 19 las nominaciones de las diversas producciones que se han rodado durante el año pasado en Ciudad de la Luz.

Rodaje de *Balada triste de trompeta.*

Los estudios alicantinos han acogido el rodaje de algunas de las películas más importantes que optan a los premios de la Academia. En primer lugar, *Balada triste de trompeta,* que se ha erigido como la producción que aspira a mayor número de premios, entre otros, a la mejor película, a la mejor dirección y al mejor guión original. *Balada triste de trompeta,* producida por Gerardo Herrero con su productora Castafiore Films, terminó de rodarse en Ciudad de la Luz a principios del año pasado.

Dentro del extenso elenco de actores de *Balada triste de trompeta,* Terele Pávez ha sido nominada como mejor actriz de reparto.

También ha sido nominado Jonás Trueba como mejor director novel por su película *Todas las canciones hablan de mi,* producida también por Castafiore Films, y que se estrenó en el Centro de Estudios de Ciudad de la Luz el pasado noviembre.

El actor Alex Ángulo opta al Goya al mejor actor de reparto por su interpretación en la película *El gran Vázquez,* rodada en los estudios alicantinos y que obtuvo un gran éxito de público y crítica en el pasado Festival de San Sebastián.

Adiós papá, adiós mamá, el cortometraje dirigido por Luis Soravilla, producido por Bisojo Producciones y patrocinado por Ciudad de la Luz, opta al Goya en esta modalidad. El cortometraje se rodó íntegramente en Alicante con el apoyo del complejo audiovisual.

Cold light of day **y** ***Un cuento chino*** **también se rodaron el pasado año en las instalaciones de Ciudad de la Luz.**

| ciudaddelaluz.es |

SOM acció

Somos unos estudios de cine tecnológicamente preparados para acoger todo tipo de producciones. Durante los últimos cuatro años en el complejo industrial cinematográfico se han rodado más de 40 producciones de gran proyección nacional e internacional: «Astérix en los juegos Olímpicos», «Mentiras y gordas», «Tetro», «Triage», «Di Di Hollywood» o «Balada triste de trompeta» son algunas de las más destacadas **Somos acción. Somos Comunitat Valenciana.**

Complejo audiovisual
Ciudad de la Luz Alicante

SOM Comunitat

GENERALITAT VALENCIANA | CIUDAD DE LA LUZ

Vulnerables

MIGUEL CRUZ

Se inicia la preproducción de *Vulnerables,* thriller de terror producido y dirigido por Miguel Cruz y la productora independiente Fastforwards en colaboración con Cinemavip. Se trata del primer largometraje de Miguel Cruz, profesional con una amplia carrera en el mundo de la televisión, cuya experiencia y dominio de la comedia contrastan con la oscuridad de *Vulnerables*. *Vulnerables* inicia su preproducción en colaboración con el portal Cinemavip, a través del cual se realizarán una serie de acciones destinadas a que los usuarios participen en el rodaje de la película. La primera de ellas dará la oportunidad a sus usuarios de realizar un curso de guión cinematográfico y poder así colaborar en el guión definitivo de la película.

Vulnerables es un thriller que navega entre lo fantástico y lo psicológico, producido de manera independiente por la productora Fastforward. Explora los miedos de una madre primeriza, Carla, quien, tras un parto prematuro, tendrá que enfrentarse a sus fantasmas del pasado y mudarse a la vieja finca familiar, enmarcada en un austero ambiente manchego. En próximas semanas se anunciará a la actriz protagonista. Fastforward y Cinemavip ofrecerán la posibilidad a los usuarios del portal de participar en el rodaje de la película, que se realizará entre abril y mayo en la localidad manchega de Argamasilla de Alba. Se han abierto sendos grupos de seguidores de *Vulnerables* en Facebook y Twitter para estar al día de todas las actividades.
Según palabras del propio Fernando López Coloma, director de fotografía de la película, "para la grabación general, descartado el negativo, la opción de grabación que a día de hoy cobra más fuerza es la Arri Alexa o la Red One Mysterium X con ópticas Zeiss Ultraprime 1.9. Miguel Cruz es firme defensor de emplear algún móvil con grabación HD para todas las secuencias que en principio graba la protagonista; es evidente que yo prefiero generar esas imágenes en un formato de grabación de mayor calidad, y después 'ensuciar' todo lo necesario. Precisamente durante la jornada de localización realizamos distintas pruebas tanto de día como de noche con la Canon Eos 5D y unos objetivos Canon Eos 24-70 2.8 y 100-400. Sería tal vez una opción para esas secuencias en las que la propia actriz opera la cámara. En cualquier caso, el nivel de ruido en las zonas de sombra y la compresión ya me parecen suficientemente grandes como para aventurarnos con móviles reales".

Lo mejor de Eva

MARIANO BARROSO

A finales de noviembre concluyó el rodaje, después de siete semanas de trabajo en localizaciones de Valencia y Madrid, de *Lo mejor de Eva*, un thriller de suspense dirigido por Mariano Barroso y producido por Malvarrosa Media, Sentido Films y Telecinco Cinema. La película tiene previsto su estreno en otoño de 2011.

Lo mejor de Eva, cuyo guión ha sido elaborado por el propio Mariano Barroso y Alejandro Hernández, está protagonizado por Leonor Watling que interpreta a Eva, una jueza a la que no le ha importado renunciar a su vida social para ser la mejor de su promoción. Cuando comience a instruir el caso más importante de su carrera, relacionado con el asesinato de una mujer procedente del Este de Europa, entrará en contacto con Rocco, un poderoso empresario interpretado por Miguel Ángel Silvestre. En ese momento, ambos entrarán en un juego de seducción y placer que hará estallar la burbuja de seguridad creada por Eva hasta el punto de ponerse ella misma al borde de la ley. Les han acompañado en el elenco, entre otros, Helio Pedregal, José Luis Torrijo, Nathalie Poza, Adriana Ugarte y Josean Bengoetxea.
En la parte técnica, Mariano Barroso ha contado con el apoyo de David Omedes en la dirección de fotografía, Rafa Jannone en la dirección artística, y Juanma Pagazartundua en la dirección de producción. Del montaje se está encargando Pablo Mas.

Otros rodajes ya iniciados o pendientes de comenzar

Título	Productora	Director	Fecha de inicio*
Un día de suerte	Trivision S.L.	Alex de la Iglesia	11/01/11
Tata Cedrón	Tic Tac Producciones	Fernando Perez Vacchini	17/12/10
10000 noches en ninguna parte	Elamedia S.L	Ramón Salazar Hoogers	15/12/10
Emilia Pardo Bazán. A Condesa rebelde	Zenit Television S.A	María Ignacia Ceballos	07/12/10
Clay Kids	Francisco Javier Tostado Domingo	Javier Tostado Domingo	29/11/10
Turco	Creative movies S.L. / Global networks solutions S.L / 7 Six birds oroductions S.L.	Natalie Johana Halla	22/11/10
Buenos Aires. "Cuatropuntocinco"	Onceyonce Films S.L	Antonio Ruiz Escribano	19/11/10

** Las fechas que aparecen en el listado son las previstas por las productoras, lo que no significa que luego se puedan producir alteraciones.*

ZEFERINO

PROFESSIONAL LIGHTING RENTAL FACILITIES

Film & Television, Motion Pictures, Commercials, Music Videos and Still Shots

Pol. Ind. Can Buscarons de Baix. Passatge de la Industria, 1
08170 Montornès del Vallès (Barcelona)
Tel. (34) 93 264 9950 Fax (34) 93 264 9955
info@zeferino.com - www.zeferino.com
BARCELONA - VALÈNCIA - MÁLAGA

HELICOPTER / GYRON HEAD / CABLECAM / TYLER / PFC ULTIMATE ARM

ACS FRANCE

A PROVEN EXCELLENCE WITH CAMERA EQUIPMENT FOR AERIAL AND MOTION SOLUTIONS.

INCEPTION
DOP: WALLY PFISTER / DIR.: CHRISTOPHER NOLAN

OCEANS
DOP: LUC DRION, PHILIPPE ROS, LUCIANO TOVOLI / DIR:JACQUES PERRIN

TRANSFORMERS 2
DOP: BEN SERESIN / DIR: MICHAEL BAY

CHERI
DOP: DARIUS KHONDJI / DIR: STEPHEN FREARS

AGORA
DOP: XAVI GIMÉNEZ / DIR: ALEJANDRO AMENÁBAR

BROKEN EMBRACES
DOP: RODRIGO PRIETO / DIR: PEDRO ALMODOVAR

CLASH OF THE TITANS
DOP: PETER MENZIES JR. / DIR: LOUIS LETERRIER

NIGHT AND DAY
DOP: PHEDON PAPAMICHAEL / DIR: JAMES MANGOLD

WAR HORSE
DOP: JAMUSZ KAMINSKI / DIR: STEVEN SPIELBERG

JOHN CARTER OF MARS
DOP: DANIEL MINDEL / DIR: ANDREW STANTON

THE COLD LIGHT OF DAY
DOP: REMI ADEFARASIN / DIR: MABROUK EL MECHRI

MISSION: IMPOSSIBLE 4
DOP: ROBERT ELSWIT / DIR: BRAD BIRD

...

ULTI MATE ARM
BY ACS FRANCE

NETTMANN SYSTEMS INTERNATIONAL

ACS france

www.aerial-france.fr

ACS FRANCE
54, rue des artisans 78530 BUC-France
Tel : +33 1 39 56 79 80 / Fax : +33 1 39 56 79 89
email: acs@aerial-france.fr